This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

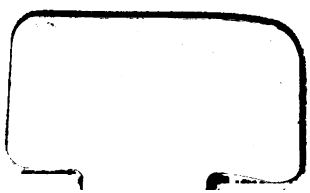
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin
KOHLER ART LIBRARY



Ueber das

Erhabene und Komische,

ein

Beitrag zu der Philosophie

des

Schönen

von

Dr. Friedr. Theod. Vischer,

Privatdocent an der Universität zu Tübingen.

Stuttgart.
Druck und Verlag von Imle & Krais.

1837.

GERMANY

256172
JUN -2 1922
W
1V82
U

Vorrede.

Vor Allem über die Art der Darstellung, die ich wählte, möchte ich den folgenden Blättern einige Bemerkungen auf den Weg mitgeben. Ich habe es versucht, einer nach Inhalt und Methode streng wissenschaftlichen Arbeit etwas von jener subjectiven, conversationellen Färbung zu geben, welche die Schriften der englischen Kritiker des vorigen Jahrhunderts haben. Diesen war es ein Leichtes, so zu sprechen, denn der Inhalt ihrer Schriften war schon an sich populär. Ich aber wollte keineswegs das populäre Räsonnement der Aesthetiken „für Gebildete" fortsetzen, und doch Jedem verständlich seyn, der wissenschaftliche Bildung und einen Glauben an Philosophie hat. Ist mir diese schwere Vereinigung nicht ganz gelungen, sage ich an manchen Orten dem Philo-

ſophen zu viel und doch dem Dilettanten zu wenig, ſo entſchuldige man einen Schriftſteller, der zu gleicher Zeit in zwei ſo verſchiedene Standpunkte ſich zu verſetzen ſuchte. Die poetiſche Erhöhung der Sprache, die ich mir an bedeutenderen Punkten erlaubte, brauche ich vor demjenigen Leſer nicht zu rechtfertigen, der zwiſchen einer unberufenen Einmiſchung der Phantaſie in wiſſenſchaftliche Unterſuchungen und zwiſchen einer ſolchen zu unterſcheiden weiß, welche an der rechten Stelle eine complicirte Summe von Begriffen in die Spitze eines Bildes ſammelt.

Eine gewiſſe Aengſtlichkeit verrathen wohl die Stellen, wo ich die Freiheit der Komik gegen die Einmiſchung von moraliſchen und religiöſen Bedenklichkeiten wiederholt in Schutz nehme, denjenigen vielleicht zum Ueberdruß, die vorher mit mir einverſtanden ſind, ohne doch die Andern zu überzeugen. Eine ſolche Befangenheit iſt in einer Zeit kaum zu vermeiden, welche in der Emancipation des Schönen eher Rückſchritte, als Fortſchritte macht und ſich noch nicht entſchließen konnte, in dem äſthetiſchen Gebiete das allein richtige Geſetz gelten zu laſſen: trachtet am erſten nach dem Schönen, ſo wird euch das Gute von ſelbſt zufallen!

Sollte es ſcheinen, als ſey über den Begriff des einfach Schönen zu wenig geſagt, ſo bitte ich, nicht zu überſehen, daß ich mich auf denſelben nur ſo weit einlaſſe, als es für meinen eigentlichen Zweck

nöthig ist. Der Abschnitt, der von dem Tragischen handelt, nimmt einen unsymmetrisch großen Theil ein und anticipirt, wie auch der vom Komischen, Manches, was eigentlich den weiteren Theilen des Systems der Aesthetik angehört. Man wird jedoch einer Schrift, die einen einzelnen Theil desselben behandelt, nicht dieselbe strenge Oekonomie vorschreiben, wie dem Systeme. An meiner Eintheilung des Erhabenen könnte vielleicht ausgesezt werden, daß dem Erhabenen des Volksgeistes kein besonderer Ort angewiesen wurde. Diese Form konnte jedoch keinen besonderen Eintheilungsgrund abgeben; denn sowohl das Erhabene des Subjects, als auch das Tragische muß die Wurzeln seiner Kraft in einem nationalen, historischen Boden haben, und ich habe darauf nicht nur an einzelnen Punkten hingedeutet, sondern es geht auch aus dem ganzen Geiste meiner Entwicklung hervor, daß ich mir unter jeder erhabenen Erscheinung in der geistigen Welt keine abstracte und isolirte, sondern eine solche vorstelle, die eine positive, geschichtliche Handhabe hat.

Ich glaube durch diese Schrift einem literarischen Bedürfnisse entgegenzukommen. Manches war vorbereitet; ich habe das Vereinzelte zusammengestellt, durch genetische Entwicklung den Begriffen ihren Ort angewiesen, dadurch vielleicht manche neue Perspective eröffnet und zum Ausbau des ästhetischen Systems einige brauchbare Materialien geliefert.

Angelegentlich bitte ich den Leſer, die zum Theil Sinnentſtellenden Druckfehler, die ſich eingeſchlichen haben, vor dem Leſen zu verbeſſern, wie z. B. p. 32., wo der Setzer ſolche Eile hatte, ein vorläufiges Beiſpiel vom Komiſchen zu geben, daß er mich von der einleuchtenden Richtigkeit meiner Definition ſprechen läßt.

Tübingen im Oktober 1836.

Der Verfaſſer.

Inhalts-Anzeige.

	Seite.
Einleitung	1
Frühere Leistungen:	
Baumgarten	2
Engländer: Home, Burke	3
Kant	4
Schiller	7
Fichte	7
Schelling	10
Solger	13
Hegel	16
Frühere Aeußerungen über das Komische	18
Zusammenhang der Aesthetik mit der Metaphysik	19.
I. Das einfach Schöne	22
a. Das ideale Moment	22
Das Schöne, eine Stufenleiter	27
b. Das reale Moment	32
Dessen Modificationen durch sein Verhältniß zum idealen	33
c. Absolute Einheit beider	37
Beseitigung einer Scrupel	39
Uebergang zu dem Erhabenen	40
II. Das Erhabene	43
Erforderniß des Dunkels	45
Plötzlichkeit	46
Dualismus	48
1: Das Erhabene der Natur oder Substanz	51
a. Des Raums	52
Bedingungen	53
Höhe	55
Tiefe	56
Breite	57
b. Der Zeit	58
c. Der Kraft	60
Das Wunderbare	66
Mängel des Erhabenen der Natur	69

	Seite.
2. Das Erhabene des Subjects	71
Dualismus	72
a. Positive Form, das Pathetische oder Heroische	73
Ruhe und Bewegung	74
Das Böse	75
b. Negative Form	77
In der Bewegung	77
Das Rührende	78
In der Ruhe: Würde	79
Phantastische Form: die Zauberei	81
Mängel des subjectiv Erhabenen	82
3. Das Erhabene des absoluten Geistes oder das Tragische	83
a. Positive Form	84
b. Negative	86
Schillers und W. Schlegels Ansicht	86
Stufen	93
Erste Stufe: das tragische Schicksal eine irrationale, nivellirende Macht	94
Zweite Stufe: das tragische Schicksal eine gerechte Nemesis	105
Dritte Stufe: das tragische Schicksal ein Kampf von zwei gleich berechtigten sittlichen Mächten	129
Göthe's Tasso	130
Sophokles Antigone	135
Ironie	112
Subjectiver Eindruck des Erhabenen	148
Uebergang zum Komischen	154
III. Das Komische	158
a. Das ideale Moment	162
b. Das reale	171
c. Verhältniß beider	177
Innerstes Wesen des Komischen	181
Eintheilung	190
1, Das naiv Komische	191
Phantastische Form	195
2, Das Komische des Verstandes oder der Witz	196
a. Der antithetische	199
b. Der synthetische	200
Unbildlich	200
Wortspiel	201
Bildlich	203
c. Das Komische der Vernunft oder der Humor	207
Subjectiver Eindruck des Komischen	218
Rückkehr des Schönen in sich als vermittelte Einheit	223
Schlußbemerkung	237

Einleitung.

Daß das Erhabene und das Komische zwei Begriffe seyen, welchen in der philosophischen Lehre vom Schönen eine eigene Stelle gebührt, hat diese Wissenschaft längst anerkannt und daher namentlich dem ersteren derselben, von dessen richtiger Erörterung auch die wahre Auffassung und Stellung des zweiten abhängig ist, eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Was in den Schriften der Alten über diese und verwandte Gegenstände Philosophisches vorkommt, kann hier unberücksichtigt bleiben, weil das Alterthum dem rein ästhetischen Gebiete keine abgesonderte Betrachtung schenkte, was auch von den Neuplatonikern gilt, da sie das Schöne nicht gehörig vom Guten unterschieden haben, ebenso von der Schrift des Longin περὶ ὕψους, welche das Erhabene nur in rhetorischer Beziehung behandelt. Die Kirchenväter und die Philosophie des Mittelalters konnten der ganzen Geistesweise der Zeit gemäß ebenso wenig jene Ablösung des Schönen von anderen Gebieten

vornehmen, welche der Aeſthetik erſt das Leben gibt. In der neueren Zeit hat Baumgarten, der bekanntlich die erſte Aeſthetik ſchrieb, dem Erhabenen unter dem Terminus: magnitudo æsthetica einen Abſchnitt gewidmet. Er konnte jedoch, da das äſthetiſche Princip der Wolff'ſchen Schule, ſo nahe es an's Richtige anſtreift, die gehörige Tiefe nicht hatte, die Nachbarbegriffe des Schönen lebendig aus ſich zu entwickeln, weder den rechten Begriff des Erhabenen auffinden, noch auch ihm eine organiſche Stellung im Ganzen geben. Seine Definition ſchließt ſich an das, den Begriff des Erhabenen keineswegs erſchöpfende, nicht einmal richtige Merkmal der Plötzlichkeit an, das Longin zuerſt hervorgehoben hat, und was er aus eigenen Mitteln hinzufügt, ſcheint mehr geeignet, uns praktiſch vom Komiſchen, als theoretiſch vom Erhabenen zu belehren, indem er ſagt: Illud vere magnum, quod subinde cogitandum considerandumque nobis occurrit, quod vix, ac ne vix quidem animo excidere potest, sed constanti, firma et indelebili memoria retinetur (v. Aesth. Sect. XV, §. 177.). Von der Nachweiſung eines inneren Zuſammenhangs zwiſchen dem Begriff des Erhabenen und den verwandten, von einer Unterſuchung des Komiſchen iſt nicht die Rede. Ebenſo wenig lernt man über den Begriff des Erhabenen von Mendelsſohn, der (Philoſoph. Schriften, Thl. II. Ueber das Erhabene und Naive in den ſchönen Wiſſenſchaften) daſſelbe als ein unerwartetes Eintreten einer außerordent-

lichen Vollkommenheit bestimmt. Das Unerwartete redet er ebenfalls dem Longin nach, die außerordentliche Vollkommenheit berührt zwar das Richtige, aber es müßte dieser Bestimmung, wenn sie zureichen sollte, bedeutend aufgeholfen werden. Eine besondere Aufmerksamkeit haben englische Schriftsteller über ästhetische Gegenstände dem Erhabenen gewidmet, besonders Home (Grundsätze der Kritik in drei Theilen. Aus dem Engl. übers. 1763) und Burke (Philos. Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. Aus dem Engl. 1775). Man findet bei Beiden feine Bemerkungen, besonders dem Lezteren verdankt die Theorie des Erhabenen viel, und die folgende Untersuchung wird an manchen Orten auf ihn zurückkommen; allein ein tieferes Eindringen war bei ihrem Empirismus und Sensualismus nicht möglich, von welchem man einen hinreichenden Begriff bekommt, wenn man bei Burke liest, daß die vom Erhabenen erregte Furcht deswegen ein wohlthuendes Gefühl sey, weil sie Bewegungen hervorbringe, welche die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen. Da müßte man das Erhabene in der Apotheke kaufen, hat Wilh. Schlegel gesagt. Daß bei einer solchen Auffassung nur Eine Gattung des Erhabenen zur Sprache kommt, ergibt sich von selbst; und daß das Erhabene nur als etwas erscheint, das es neben dem Schönen auch noch gibt, das man dann mit diesem etwa vergleichen kann, daß ein

Begriff vom Erhabenen eigentlich gar nicht aufgestellt wird, dies sind Mängel, welche beim Empirismus nicht ausbleiben können. Home kommt (Kap. 3.) zuletzt auf einen von Gott ursprünglich anerschaffenen Sinn, der weiter nicht erklärt werden könne, den Geschmack, zurück, durch welche Hypothese er die Aesthetik so wenig bereichert hat, als mehrere seiner Landsleute die Moral.

Berühmt ist das Verdienst, das sich Kant sowohl durch Widerlegung des Sensualismus und des Wolff'schen Princips, als auch durch theilweise Aufstellung besserer Begriffe, mehr noch durch Vorbereitung künftiger bedeutenderer Entdeckungen erworben hat in seinen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen und dann in seiner Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Es ist anerkannt, daß das Kant'sche System in der Kritik der Urtheilskraft sich selbst zu übertreffen und seinen einseitigen Formalismus zu überwinden entschiedene Schritte gethan hat, wie denn überhaupt bei Kant immer mehr zwischen, als in den Linien steht. Von der einen Seite nun verweilt Kant freilich ganz innerhalb des Subjectivismus seiner Zeit und ist dem Standpunkte der Idee abgewandt. Daher schien ihm eine objective Bestimmung des Schönen unmöglich, daher konnte er in derjenigen, die er gibt, von dem Begriffe der Zweckmäßigkeit nicht loskommen. Aber er versuchte dies und bestimmte das Schöne als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, wodurch der Widerspruch,

in den sich hier sein System durch den Versuch, über sich selbst hinauszugehen, verwickelt hatte, klar an den Tag kommt. Sich selber verbarg Kant diesen Widerspruch durch die Annahme eines blos subjectiven Spiels mit dem Begriffe des Zwecks, wobei wir keineswegs erfuhren, warum denn gewisse Gegenstände uns zu diesem Spiele auffordern, andere nicht. Allein auch so hat Kant das Verdienst, wenigstens alle falschen objectiven Definitionen des Schönen widerlegt und die subjective Seite des Schönen in ihrem eigenthümlichen Wesen von allen unreinen Beimischungen gesäubert zu haben. Man muß ferner zugeben, daß es ein bedeutender Schritt vorwärts war, der Schönheit nur ein subjectives Daseyn zuzuerkennen, wie denn der subjective Idealismus überhaupt den wahren vorbereitet hat, und es würde uns ohne die einleitenden Bemühungen Kants gewiß nicht so deutlich seyn, als es ist, daß die Schönheit nur durch den Geist und für den Geist ist. Allein in jener subjectiven Gestalt ist dieser Idealismus freilich etwas Schiefes; denn wenn auch das Schöne streng genommen nur durch den Geist, also durch die Kunst ist, so muß doch das Kunstwerk objective Eigenschaften an sich tragen, durch die es den subjectiven Eindruck des Schönen hervorbringt; bei Kant aber bleibt es, wie schon bemerkt, immer unerklärt, woher denn der Eindruck des Schönen eigentlich komme. Natürlich: weil Kant nichts vom objectiven Daseyn der Idee wußte, so nahe er in

jenem tiefſinnigen Werke immer an dieſe Einſicht hinſtreift, ſo ſchön er ſie öfters ahnend anklingen läßt, beſonders in ſeinen Bemerkungen über das Genie, wo er ein Daſeyn des Geiſtes in Naturform ſelber anerkennt. Sofern nun bei gewiſſen Formen des Erhabenen die ſubjective Zuthat desjenigen, der den Eindruck der Erhabenheit empfindet, eine größere iſt, als bei dem Schönen, kann man die Kant'ſche Darſtellung des Erhabenen gelungen nennen und jener ſubjective Eindruck wird nach ſeinen weſentlichen Beſtandtheilen ebenſo vortrefflich dargeſtellt, als der des Schönen. Nur wurde Kant durch ſeinen Subjectivismus verführt, die ſubjective Zuthat im Erhabenen in die Unterſchiebung einer blos ſubjectiven Größe zu ſetzen, weil er überhaupt eigentlich keine andere kannte, oder wenigſtens nur durch Inconſequenz. Hievon wird ſpäter Mehreres zu ſprechen ſeyn. Klar aber iſt, daß eine genetiſche Ableitung des Erhabenen aus dem Princip des Schönen in einem Syſteme nicht möglich war, das kein Princip für's Schöne hatte, ſondern daß es ſich nur von einer ſcharfſinnigen Vergleichung beider Begriffe handelt; ebenſo klar, daß die wichtigſte der Formen des Erhabenen, die wir unten als die dritte finden werden, in dieſem Reflexionsſyſtem keine Stelle finden konnte, wozu noch der Mangel kommt, daß Kant das, was bei uns die zweite dieſer Formen bilden wird und was ihm doch bei ſeiner Denkart

besonders nahe lag, nur in einer Anmerkung vorübergehend berührte.

Dasselbe, was von Kant, gilt auch von den verschiedenen Schiller'schen Abhandlungen; denn da er über die Kant'schen Voraussetzungen in der Theorie wenigstens mit Bewußtseyn nicht hinausgekommen ist, sondern nur als seltener Silberblick die Anschauung derjenigen Einheit von Natur und Geist, von Idee und Erscheinung, durch deren Erkenntniß das Schöne erst erklärbar wird, hindurchleuchtet, namentlich in seinen Bemerkungen über die Anmuth, so verblieb es am Ende doch bei einer blos subjectiven Auffassung des Schönen und Erhabenen. So oft es Schiller auch versucht, die Enge der Reflexionsphilosophie und ihrer unaufgelösten Gegensätze zu überflügeln, wenn er eben an der Schwelle steht, so geht er wieder zurück und behilft sich mit unbestimmten Ausdrücken. Daher erging es ihm auch mit dem Erhabenen ebenso, wie Kant, und indem er sich auch auf die Untersuchung des Tragischen einläßt, wird die Beschränkung aller Erhabenheit auf eine subjectiv moralische Größe noch auffallender, als bei diesem.

Ich kann hier Fichte nicht unerwähnt lassen. Vom Erhabenen spricht er nicht ausdrücklich, so sehr sein System im Mittelpunkte subjectiver Erhabenheit verweilt. Das Schöne lag ihm weit ferner. Wie aber der tiefere Geist die Enge der eigenen Voraussetzungen an einzelnen Punkten

immer wieder überwindet, das zeigt auch Fichte durch eine interessante Aeußerung in seiner Sittenlehre (§. 31. Ueber die Pflichten des ästhetischen Künstlers). Er sezt hier das Verdienst der Kunst darein, daß sie den transcendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen macht. Auf dem transcendentalen Standpunkt nämlich begreifen wir die Welt als ein Produkt unseres eigenen Ich; auf dem gemeinen erscheint sie uns als etwas Vorgefundenes, Gegebenes, Fremdes. Beide Standpunkte vereinigt die Kunst, indem sie zwar die Welt, die Natur als ein Gegebenes aufnimmt, aber sie zu einem idealen Gebilde so umwandelt, daß sie als Product unseres eigenen geistigen Handelns erscheint. Freilich wird diesem Satze sogleich eine moralisirende Wendung gegeben, indem Fichte die Kunst als eine Schule zur Tugend betrachtet. Solche Wendungen, mögen sie auch einige Wahrheit enthalten, ziehen doch sogleich den Gegenstand auf ein fremdes Gebiet, und man kann solchen halben Wahrheiten immer das Gegentheil mit gleichem Rechte entgegenstellen, wie z. B., daß umgekehrt die Tugend eine Schule zur Kunst sey, weil nur ein edler Geist Schönes produziren wird. Das Wahre ist, daß beide Sphären entschieden getrennt werden müssen und keine der andern dienen soll, sondern jede selbstständig in sich ihren Zweck hat. Wird auf diese Weise jeder ihre Freiheit zuerkannt, so wird die innere Einheit beider sich auch am reinsten offenbaren. Aber Fichte's Grundgedanke ist richtig, denn

das ist die Natur des Schönen, daß in ihm Wirklichkeit und Idee zum Ideal vereinigt sind, daß es sich den Schein gibt, die Welt, wie sie ist, mit vollkommener Anschließung an das populäre Bewußtseyn wiederzugeben, und daß es uns dennoch unter diesem Schein eine ideale, geistig umgestaltete Welt vor Augen stellt, daß es den Sinnen schmeichelt und doch, ohne daß dieser Eindruck neben dem sinnlichen besonders zum Bewußtseyn käme, den Geist erhebt. Daß aber dieser treffliche Satz ganz einsam dasteht, erklärt sich von selbst bei einem Systeme, in welchem es für ein wesentliches Element des Schönen, die sinnliche Erscheinung, gar keine rechte Stelle gibt. Wenn man fragt, wer das Schöne besser begreifen werde, der Idealist oder der Realist, so wird man antworten müssen: der Realist, wenn er in keiner ausdrücklichen Opposition gegen den Idealismus steht, wird die Hauptbedingung zu einer richtigen Anschauung besitzen; dem einseitigen Idealisten aber fehlt es eben an der Hauptsache, an der gehörigen Sinnlichkeit. Sinnlichkeit ohne Idealität ist nicht wahrhaft schön, hat aber doch einen Ansatz zum Schönen; Idealität ohne Sinnlichkeit kann nicht einen Augenblick dem Schönen auch nur ähnlich sehen, sondern gehört blos in das Gebiet des Wahren und Guten. Das ächte Schöne aber kann natürlich nur hervorgebracht und verstanden werden, wo beide Richtungen, die idealistische und realistische, zusammentreffen, sowohl in der Phantasie des Künstlers, als in der Philosophie des Aesthetikers. Hat

nun Fichte dennoch in diesem Punkte seinen Idealismus zu überwinden einen Schritt gethan, so hätte er aus dem erwähnten Begriff des Schönen den des Erhabenen ganz einfach entwickeln können, wenn er gesagt hätte, daß das Erhabene die Welt ebenfalls als ein Produkt des Geistes darstelle, aber auf negative Weise und mit Abschreckung des gemeinen Bewußtseyns; wo alsdann auch der Uebergang zum Komischen sich von selbst dargeboten hätte. Doch Fichte wollte keine Aesthetik schreiben; ich erwähne dies nur, um vorläufig anzudeuten, wie einfach die Nachbarbegriffe des Schönen sich entwickeln lassen, wenn man dieses selbst richtig aufgefaßt hat.

Die Reflexionsphilosophie jener Zeiten läßt jedoch solche helle Blicke in das Wesen des Schönen nur als Zufall und Seltenheit erscheinen; sie konnte über die Trennung der Gegensätze, aus deren innigster Einheit das Schöne gerade besteht, nicht hinauskommen. Erst mit dem Eintritte der Schelling'schen Philosophie schöpft man wahre Luft. Seit seinem Auftreten ist ein System der Aesthetik erst möglich geworden, da er zuerst den Standpunkt der Idee wieder einnahm. Wie von praktischer und kritischer Seite indessen ein Lessing, Winkelmann, Herder, Göthe reinen Boden gemacht hätten, ist hier nicht auszuführen. Es hatte dem achtzehnten Jahrhundert auch zu sehr an guter Kunstanschauung gefehlt; ein Zeitalter, dessen Phantasie sich nicht an wahrhaft Schönem genährt hat,

wird auch nichts Erschöpfendes über das Schöne zu sagen wissen. Namentlich hatte es auch zu sehr an der Kenntniß plastischer Schönheit gefehlt, bis Winkelmann kam. Man weiß, was Göthe'n für ein Licht aufging, als er die antike Kunstwelt kennen lernte. Eben die plastische Schönheit ist der schlagendste faktische Beweis jener Einheit, welche der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts so ganz abhanden gekommen war, der Einheit von Natur und Geist. Denn woher die Idealität, der Stempel des Göttlichen in der Form des menschlichen Körpers als solcher und ganz abgesehen vom spezifisch sittlichen Ausdruck, woher, wenn nicht der Demiurg, der im Reiche der Körper waltet, ein Zwillingsbruder des Geistes ist? Woher die freie Zustimmung der Sinnlichkeit zu einem sittlichen Impulse, in welche Schiller die Anmuth sezt, wenn die Sinne und die Vernunft durch eine absolute Kluft getrennt sind, welche in eben diesen Untersuchungen auszufüllen niemals ernstliche Anstalt gemacht wird? Die Schönheit, sagt Schiller, ist die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur, und erlangt in der Vernunftwelt ihr Bürgerrecht. Wie kann sie es aber erlangen, wenn diese zwei Welten toto coelo divergiren? Und ist unter diesen Umständen nicht zu fürchten, daß ihre Stellung in der Vernunftwelt immer die der Juden im römischen Reich bleiben werde? Mit

dem Prinzip der absoluten Indifferenz oder der Einheit des Idealen und Realen war nun jene Kluft überwunden und das Schöne mit Einem Schritte wieder in seine Würde eingesezt. Jezt ist es klar, was ein schöner Gegenstand sey. Es ist derjenige, in welchem jene ursprüngliche Einheit des Idealen und Realen zur Erscheinung kommt, der uns in der Form eines beschränkten Naturwesens das Absolute, Unendliche wiederstrahlt. Die bisherige Philosophie hatte die Natur verachtet oder geläugnet. Jezt begreift man, wie diese etwas Schönes hervorbringen kann, weil sie nämlich unbewußter Geist ist, wobei jedoch die Mängel der bloßen Naturschönheit (d. h. der nicht durch die Kunst reproduzirten, unmittelbar vorliegenden) keineswegs übersehen werden. Die höhere Vereinigung des Subjectiven und Objectiven, des Bewußten und Unbewußten, der Freiheit und Nothwendigkeit zu absoluter Identität existirt im künstlerischen Genie und durch dasselbe in der Kunst, der vollkommensten Ineinsbildung des Realen und Idealen, worin Seele und Leib wie mit Einem Hauche geschaffen sind. (Vergl. Schellings transc. Idealism., Meth. des acad. Studiums, Rede über d. Verh. der bildend. Künste zu der Natur). Schelling hat zwar das Land nur entdeckt und den Anbau Anderen überlassen. Gegeben jedoch war mit diesem neuen Prinzip der Keim zu organischer Entwicklung der wissenschaftlichen Aesthetik, und nun erst konnte von einem inneren Zusammenhang

des Systems, namentlich also auch von einer speculativen Ableitung der Begriffe des Erhabenen und Komischen die Rede seyn.

Das große Verdienst der ersten umfassenden Ausführung dieser neuen Ideen gebührt Solgern, und man kann von ihm in einem ganz anderen Sinne, als vom Baumgarten, sagen, er habe die erste Aesthetik geschrieben. Hier (s. Erwin und Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben von Heyse 1829) erscheint zuerst ein gegliedertes Ganze organisch aus Einer Idee gebildet, der Idee, daß das Schöne sey die Einheit der Idee und der Erscheinung, des Allgemeinen und Besonderen. Solger ist es nun auch, welcher dasjenige Verhältniß des Erhabenen und Komischen zum Schönen, welches hier entwickelt werden soll, zuerst ausgesprochen hat, wiewohl nur in Umrissen und ohne die innere Ordnung, die ich für die richtige halte. Denn er führt das Erhabene und Komische nur unter andern Gegensätzen auf, durch welche die Idee des Schönen wirklich werde, und bringt diese Begriffe so in einen ihnen fremden Zusammenhang mit der Frage, ob es außerhalb der Kunst in der bloßen Wirklichkeit wahre Schönheit gebe. (S. Vorles. Erster Theil, 2. Abschnitt *). Allein das Erhabene und Komische sind Mo-

*) Ich zitire hier und an andern O. lieber nach den Vorlesungen, als nach dem Erwin, weil in denselben der wissenschaftliche Begriff und Zusammenhang ohne subjective Zuthat klarer hervortritt.

mente des Schönen, mag dasselbe in der unmittelbaren Wirklichkeit oder in der Kunst erscheinen; beide ziehen sich durch das ganze Reich des Schönen hindurch, durch den Gegensatz der geistigen und körperlichen Schönheit, der antiken und modernen u. s. w. (denn daß in einzelnen Künsten das Komische keine Stelle findet, kommt hier nicht in Anschlag), und sie können daher nicht zwischen jenen Gegensätzen, welche Solger an der genannten Stelle aufführt, erwähnt werden. Freilich sagt Solger (Vorles. p. 181), ein Kunstwerk könne nicht erhaben und schön zugleich seyn, sondern eine von beiden Seiten werde immer überwiegen. Ich glaube dies nicht, und ich berufe mich auf Sophokles. Vielmehr, weil das Erhabene und Komische wesentlich im Schönen begriffen ist und auf dem gesammten ästhetischen Gebiete mit dem Schönen (natürlich aber nicht nothwendig in Einem und demselben Kunstwerke) vorkommt, so müssen beide Begriffe nach meiner Ansicht in dem ersten metaphysischen Theile der Aesthetik ihre Ausführung finden, aber nicht mit der Seitenbeziehung, wie bei Solger. Dieser erste Theil entwickelt dann die allgemeinen Bestimmungen des Schönen noch ganz abgesehen von der Frage, wie und wo sich die Idee des Schönen in Wirklichkeit setze, in der Natur oder in der Kunst, oder in beiden und nur in der einen reiner, als in der andern u. s. w. Man kann diesen ersten Theil die Ontologie der Aesthetik oder die Metaphysik des Schönen

nennen; die weiteren Theile des Systems müssen dann entwickeln, wie sich die abstracte Idee des Schönen in Existenz sezt: in der Natur und gesammten unmittelbaren Wirklichkeit (also auch der Geschichte) objectiv, in der Phantasie subjectiv, am adäquatesten in der Kunst, welche zugleich subjectiv ist (aus einem bewußten Geiste kommt) und zugleich objectiv, indem sie ihrem Ideal eine äußere, vom Subject abgelöste, Existenz gibt.

Die immanente Entwicklung des Erhabenen und Komischen aus dem Schönen, welche ich hier, auf Solger'schem Grunde fortbauend, auszuführen gedenke, und die Eintheilung, welche hieraus für den ersten allgemeinen Theil der Aesthetik hervorgeht, kommt auch mit derjenigen im Allgemeinen überein, welche Weisse in seinem System der Aesthetik (Leipzig 1830) aufgestellt hat; weiter aber werde ich auf diese Schrift nicht zurückkommen, denn nur zufällig treffe ich mit ihr zusammen. Sie hat das Verdienst einer fleißigen Verarbeitung der neueren Fortschritte der Philosophie des Schönen; aber indem sie zum Voraus den Lebenskeim dieser Fortschritte, die Idee der Einheit von Denken und Seyn, hinwegschneidet und somit der Dialektik alle objective Bedeutung und Immanenz abspricht, indem sie diese absolute Opposition gegen Hegel, diesen Rückschritt aus aller Philosophie hinaus auf den Standpunkt des gemeinen Verstandes für eine Fortbildung der Hegel'schen Philosophie zu erklären wagt, ist es kein Wunder, daß im Verlaufe

die beständig wiederholte Versicherung, daß der Leser nun so eben den oder jenen Begriff dialektisch umschlagen sehe, mit der ganz unflüssigen Materie selbst, der sie obenauf geklebt ist, ein außerordentlich verzwicktes Ganze bildet. Die Darstellung ist ein sprechendes Bild eines solchen Inhalts; sie schleppt sich keuchend, mit überflüssigem, speculativem Trödel umhängt, an allen Gliedern verzogen und verrenkt durch das Gestrippe ihrer langathmigen Sätze und martert jeden Nerven des Lesers.

Durch die Ausstellungen, die ich an Solgers Anordnung machte, ist bereits ausgesprochen, daß und warum ich mit Hegels Behandlung meines Gegenstandes nicht einverstanden bin. Hegel widmet ebenfalls dem Erhabenen und Komischen keine integrirende Betrachtung in dem ersten allgemeinen Theile seiner Aesthetik, sondern es kommt erst im zweiten Theile, der von den verschiedenen Kunstformen, wie sie als historische Stufenfolge auftreten, von dem Symbolischen, Klassischen und Romantischen handelt, die Erhabenheit vor, als die orientalische, namentlich jüdische Anschauungsform, und wo das Komische seine Stelle finden werde, ist nach dem erschienenen ersten Theile noch nicht zu errathen. Dieses treffliche Werk, worin Hegels Geist über alle diejenigen seinen Triumph feiert, welche meinen, daß der Begriff etwas Leeres und Abgezogenes sey, das unfehlbar an der Welt des Schönen seine Gränze finde, hat, wie ich glaube, hier doch einen Fehler in seiner Anord-

nung. Ich muß nämlich darauf zurückkommen, daß die Lehre vom Schönen in seinen allgemeinen Bestimmungen unmöglich erschöpft werden kann, wenn man nicht das Erhabene und Komische schon in diese allgemeine Entwicklung aufnimmt. Schon die Beobachtung, daß ein reicher Dichtergeist, wie Shakespeare, die Welt des Schönen auch nach diesen Seiten hin durchwandert, beweist einen innern Zusammenhang, dem auch eine abgesonderte Untersuchung zu widmen ist, damit nicht wesentliche Glieder weiterhin in den Verlauf des Systems verzettelt werden. Es wird dadurch im allgemeinen Theile keineswegs zu viel vorweggenommen, denn wenn in diesem allerdings das Erhabene nach seinen Hauptmomenten bereits entwickelt ist, so bleibt dann nachher noch genug zu sagen übrig darüber, wie es sich z. B. in der orientalischen Kunst gestaltet hat. Umgekehrt darf man jener allgemeinen Entwicklung im ontologischen Theile nicht den Vorwurf der Unvollständigkeit machen, weil z. B. die Gestaltung des Erhabenen in der hebräischen Poësie hier nicht vorkommt oder nur beispielsweise, sondern dies auszuführen bleibt eben dann den weiteren Abschnitten des Systems vorbehalten. Hegel spricht nur von dem Erhabenen, wie es durch die Kunst entsteht; allein er hat doch der Naturschönheit im ersten Theile eine Stelle angewiesen. Wie das Schöne, so kommt nun auch das Erhabene in der Natur vor und muß daher auch in dieser Erscheinungsweise beleuchtet werden. Es handelt sich bei Hegel frei-

lich dort von einem anderen Gegensatze, als den ich hier meine, nämlich von dem zwischen Natur-Schönheit und Kunst-Schönheit, während ich, wenn ich sage, es gebe ein Erhabenes in der Natur, dieses nicht von dem Erhabenen in der Kunst, sondern in der geistigen Welt unterscheide, welches leztere insofern auch der blos natürlichen Existenz des Schönen und seiner Momente angehört, als es in der von der Kunst nicht reproduzirten Wirklichkeit vorkommt. Dabei bleibt aber dennoch richtig, daß das Erhabene nicht blos in dem concreten, sondern schon in dem allgemeinen Theile der Aesthetik vorkommen muß.

Ich habe in diesen einleitenden Bemerkungen mehr von den Ansichten der Aesthetiker über das Erhabene, als über das Komische gesprochen, theils weil der richtigen Ergründung des Komischen die des Erhabenen vorhergehen muß, theils weil über dieses wirklich mehr geschrieben ist. Man kann zwar von dem Komischen sagen, daß der allgemeine Begriff desselben schon frühe richtig aufgefunden wurde, weil es mehr in die Augen springt. Denn daß dasselbe aus einem Kontraste zu erklären sey, hat man frühe entdeckt, und schon das ἁμάρτημα und αἰσχος des Aristoteles, die turpitudo et deformitas des Cicero (de oratore II. 58.) lassen sich darauf zurückführen. Home, Gerard, Batteux, Beattie, Priestley, Mendelssohn, Flögel, Eberhard erklären mit verschiedenen Modifikationen das Komische aus dem Contraste, Kants

Erklärung sagt im Grunde dasselbe, ebenso die Definition Sulzers und Anderer, die das Komische in eine Ungereimtheit oder in ein Mißverhältniß setzen. Allein ein organischer Zusammenhang mit den übrigen ästhetischen Grundbegriffen kam keinem von diesen Schriftstellern zum Bewußtseyn; auch ist es natürlich, wenn dieser aufgefunden werden soll, nicht genug an der allgemeinen Entdeckung, daß dem Komischen ein Contrast zu Grunde liege, etwa mit dem Zusatze, daß dieser unvermuthet eintreten müsse. Jean Paul hat zuerst das Verdienst, den allein richtigen Uebergang zum Komischen in seiner Vorschule der Aesth. gefunden zu haben, ohne jedoch seinen Gedanken wissenschaftlich zu verarbeiten. Von Solger ist bereits gesprochen.

Die folgende Untersuchung muß von dem Begriff des Schönen ausgehen. Sie schließt sich hierin ganz an die Ideeen der neueren Philosophie an und setzt bei dem Leser den Standpunkt derselben als bekannt voraus. Die Aesthetik lehnt sich überhaupt in Beziehung auf ihre Basis, die Definition des Schönen, an die Metaphysik an, deren Aufgabe es ist, diejenige Einheit scheinbar Entgegengesetzter, die das Schöne ist, in logischer Nothwendigkeit entstehen zu lassen, und so dem Schönen den Boden zu bereiten. Es muß sich ein ächtes philosophisches System dadurch bewähren, daß auf dem Gipfel der Metaphysik von selbst die Perspective in die Aesthetik sich eröffnet, indem aus der

höchsten Idee das Wesen der Schönheit hervorgeht. An diesen Punkt in der Metaphysik knüpft dann die Aesthetik ihren Faden an. Für denjenigen, dem die metaphysischen Vorbegriffe fehlen, stringente Beweise zu führen, darauf muß sie verzichten. Die Schule der Dialektik, in welcher das starre Kleben des Verstandes an einseitigen Reflexionsbestimmungen abgelegt wird, muß, wenn von irgend Einem, gewiß von demjenigen durchgemacht seyn, der sich an die Philosophie des Schönen begibt. Denn die Gegensätze, aus deren getrenntem Festhalten der Verstand nicht hinauskommen kann, zu vereinigen, das Relative und Beziehungsweise, was dessen Element ist, aufzulösen, das ist eben die Natur des Schönen, und weil es sich von dem gemeinen Verstande nicht erkennen läßt, deswegen hat man so lange gemeint, es lasse sich gar nicht erkennen. Den Beweis der Richtigkeit seiner Grunddefinition kann nur, wie rückwärts die Metaphysik, so im Verlaufe das ganze System der Aesthetik selbst geben. Nur dies kann etwa am Anfange des Systems geschehen, daß man auf einige Hauptmißverständnisse, die der philosophischen Idee des Schönen im Wege stehen, aufmerksam macht und den Grund des Irrthums aufweist. Uebrigens, da diese Blätter nicht den Zweck haben, den ganzen ersten Theil der Aesthetik auszuführen, so müssen sie sich schon deswegen in Beziehung auf den Begriff des Schönen kürzer fassen, auch abgesehen davon, daß in dem ersten metaphysischen Theile

der Aeſthetik das Schöne zunächſt nur allgemein und abſtract betrachtet wird, um erſt in den folgenden Theilen ſich mit einem Inhalte zu bereichern. Dieſer erſte Theil hat zuerſt von dem einfach Schönen zu handeln, ſodann zweitens von dem Gegenſatze im Schönen oder vom Contraſte, worunter das Erhabene und Komiſche begriffen iſt, und für's dritte hat er nachzuweiſen, wie das Schöne aus dieſem Kreislaufe in ſich als erfüllte und vermittelte Einheit zurückkehrt. Es wäre demnach die Eintheilung folgende:

I. Das einfach Schöne.

II. Der Contraſt im Schönen.

A. Das Erhabene.

B. Das Komiſche.

III. Rückkehr des Schönen in ſich ſelbſt.

Blos der äußern Symmetrie wegen, da N. III. nur einer ganz kurzen Ausführung bedarf, ziehe ich folgende Anordnung vor:

I. Das einfach Schöne.

II. Das Erhabene.

III. Das Komiſche.

Rückkehr des Schönen in ſich ſelbſt.

I.

Das einfach Schöne.

Das Schöne ist das „sinnliche Scheinen der Idee," die Idee in begränzter Erscheinung. Es ist eine einzelne empirische Erscheinung, und diese Erscheinung drückt durch ihre Form nichts aus, als die Idee, so daß in der Idee nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre.

Wir haben also drei Momente: die Idee, die sinnliche Erscheinung und eine Einheit beider. Jedes dieser Momente ist für sich abgesondert zu betrachten, eine Trennung, die nicht das Schöne selbst darbietet, sondern nur die Wissenschaft vornimmt.

Erstens die Idee. Es kann unter diesem Worte entweder die absolute Einheit verstanden werden, in welcher alle Gegensätze gelöst sind, oder aber ein einzelner Gedanke des Geistes, und es fragt sich, in welchem Sinne der Ausdruck in unserer Definition des Schönen genommen werde. Die Sache verhält sich so: im Schönen offenbart sich zunächst eine einzelne bestimmte Idee, und hiedurch mittelbar

die höchste. Hegel wendet in seiner Aesthetik die Definition so, daß unter Idee unmittelbar die höchste Einheit zu verstehen sey, und dringt (z. B. p. 96. 97.) darauf, das Ideal sey nicht so zu verstehen, als drücke es nur diese oder jene Idee aus, sondern die absolute Idee als in sich concrete Totalität bilde erst, in der Form individueller Wirklichkeit erscheinend, das Ideal. Hegel hat bei der Kunst immer ihre weltgeschichtliche Einheit mit der Religion im Auge, und muß daher nothwendig auf diese Seite des Ideals das Gewicht legen. Allein ich glaube, der Satz, daß im Ideal die höchste Idee sich ausspreche, muß erst als Resultat hervorgehen, nachdem entwickelt ist, daß das Ideal zunächst allerdings nur diese oder jene Idee enthalte; denn auch zugegeben, daß die wahre Kunst nothwendig im Dienste der Religion arbeite, so hebt doch auch das religiöse Kunstideal nur eine bestimmte Seite der Gottheit hervor, was nicht nur die Mehrheit der griechischen Götterideale, sondern auch das christliche Kunstideal beweist, welches den Inhalt der göttlichen Idee nur in einem Kreise von mehreren göttlichen Gestalten verkörperte. Dazu kommt aber, daß die Kunst nicht nothwendig in ausdrücklichem Zusammenhange mit der Religion stehen muß, wie sie sich denn wirklich seit der Reformation von diesem Bunde emanzipirt hat und weltlich geworden ist, und zwar gewiß nicht zu ihrem Nachtheile. Denn auch diese secularisirte Kunst läßt uns in jedem ächten Produkte die höchste Idee ahnen, aber nur dadurch, daß sie uns eine einzelne, bestimmte Idee in adäquater sinnlicher Erscheinung vor Augen führt. Also zunächst stellt das Schöne nur eine einzelne Idee dar, die in einer bestimmten, sinnlichen Gestalt zur Erscheinung

kommt. Indem es uns aber auf dieſe Weiſe die Einheit des Geiſtigen und des Natürlichen auf einem beſtimmten Punkte, in einem einzelnen Falle anſchauen läßt, ſo bringt es uns mittelbar die höchſte Einheit des Idealen und Realen, alſo die abſolute Idee zur Anſchauung. Nur mittelbar; denn die abſolute Einheit des Wirklichen und des Idealen kann eigentlich nie auf einem einzelnen Punkte ſich erſchöpfen und fix und fertig auf die Oberfläche treten, ſondern nur die Totalität alles Seyenden kann den ganzen Inhalt des Abſoluten verwirklicht darſtellen, nur das ganze Univerſum kann der vollkommene Spiegel des göttlichen Lebens ſeyn, wie z. B. nicht ein einzelner Menſch, ein einzelnes Volk die ganze Aufgabe der Menſchheit und am allerwenigſten in einem einzelnen Momente löst, ſondern nur die Geſammtheit der Völker im geſammten Verlaufe der Geſchichte. Deswegen kann auch das Schöne nicht dieſe höchſte Einheit unmittelbar darſtellen, ſondern es zeigt den Zwieſpalt zwiſchen Idee und Erſcheinung nur in einer beſtimmten Geſtalt, in einem beſtimmten Falle gelöst, dadurch aber überzeugt es uns, daß an ſich dieſer Zwieſpalt abſolut gelöst ſey; es ſtellt uns den Geiſt auf einer einzelnen Stelle des Weltganzen als von der Syntheſe befreit, die Welt als vom Geiſte ganz durchdrungen und verklärt dar, und indem wir dies ſehen, leuchtet uns ein, daß in der höchſten Idee dieſer ganze Gegenſatz aufgehoben ſey. Darum ſprengt das Schöne alle Bande der Furcht und des Zweifels in unſerer Seele und überraſcht uns als eine Erſcheinung aus einer höheren Welt, wo die reine Harmonie wohnt. Wir ſehen in der Sixtiniſchen Madonna die vollendete Weiblichkeit Fleiſch geworden, und jezt glauben wir

an die Wahrheit nicht nur des weiblichen, ſondern jedes Ideals.

Es reicht aber nicht hin, dargethan zu haben, daß im Schönen zunächſt eine einzelne und beſtimmte Idee in vollkommener Verwirklichung erſcheine, ſondern es iſt nun erſt zu erörtern, wie ſich die Idee, die ſich zum Inhalte des Schönen qualificirt, von jeder andern, die ſich hiezu nicht qualificirt, unterſcheide, und was näher unter Idee verſtanden ſey. Hier gilt der Kanon, daß die durch das Schöne darſtellbare Idee nicht mit dem abſtracten Begriffe zu verwechſeln iſt. Einen abſtracten Begriff aber nenne ich hier jeden Begriff, der eine bloße Beziehung ausdrückt und nicht in einer ſelbſtſtändigen Exiſtenz für ſich zur Erſcheinung kommt. Man nennt ſonſt auch Gattungsbegriffe abſtract, und es wäre, nimmt man das Wort ſo, z. B. der Begriff Pferd, Knabe, Greis, Schickſal u. ſ. w. nicht äſthetiſch darzuſtellen. Dies iſt aber unrichtig; der Gattungsbegriff, d. h. der Begriff, der eine Sphäre wirklicher Exiſtenzen unter ſich befaßt, iſt nur für den Nominaliſten ein abſtracter, und er läßt ſich allerdings nicht nur in der ſchönen Kunſt darſtellen, ſondern die Wirklichkeit ſelbſt, wennn ſie ihn in einem Individuum oder in einer Begebenheit vollkommen darſtellt, gewährt den vollen Eindruck des Schönen. Dagegen die Begriffe Verhältniß, Cauſalität, Wechſelwirkung, Zweck u. ſ. w. laſſen ſich nicht darſtellen, weil ſie nur an und zwiſchen den Dingen ſind, und keine Sphäre von Exiſtenzen unter ſich begreifen, welche von ihnen als von ihrem Lebensprincip ausgefüllt würden. Beiſpiele, wie die genannten, ſind freilich ganz einleuchtend, denn das begreift ſich von ſelbſt, daß Ver-

ſtandes-Kategorien nicht äſthetiſch darſtellbar ſind, allein auch im Reiche des wirklichen Lebens, des natürlichen und geiſtigen, gibt es eine Menge ſolcher, ſcheinbar inhaltsvollerer, bloßer Beziehungsbegriffe, welche häufig genug von verirrten Künſtlern für äſthetiſch gehalten wurden. Der Begriff Colliſion von Pflichten z. B. iſt kein abſtracter; er läßt ſich im Drama darſtellen. Denn er iſt ſolcher Art, daß ein beſtimmter, anſchaulicher Fall von ihm als von ſeiner Seele ganz erfüllt ſeyn kann. Dagegen der Begriff Unſterblichkeit iſt ein abſtracter und nicht äſthetiſcher; denn er bezeichnet blos die Vorſtellung von etwas Künftigem, nichts Vorhandenes, das einem beſtimmten Falle ganz als der ihn erfüllende Inhalt inwohnen kann. Ich kann allerdings verſuchen, einen Menſchen zu malen, der von der Idee der Unſterblichkeit ſo eben begeiſtert iſt, allein es wird gewiß nicht ohne allegoriſche Attribute, alſo ohne proſaiſche Aushilfen (denn die Allegorie iſt proſaiſch), gelingen; denn ſolche Begriffe ſind nicht fähig, auf der ſichtbaren Oberfläche einer menſchlichen Geſtalt erkennbar zu werden, ſich als Miene, Geberde u. ſ. w. ganz zu verkörpern; und daran ſind nicht blos die Gränzen der Malerei ſchuldig, aus welcher dies Beiſpiel gewählt iſt, ſondern auch die an Mitteln reichſte Kunſt, die Poeſie, wird ſie zwar in einem größeren Ganzen auch darſtellen, aber ſie nie zur Grundidee deſſelben machen können, es ſey denn im lyriſchen Gedichte, das wegen ſeiner ſubjectiven Natur ſolche abſtractere Themen auch zuläßt, doch ohne in denſelben zu glänzen. Uebrigens iſt aus demſelben Grunde alles blos Nützliche und Zweckmäßige aus dem Reich des Schönen ausgeſchloſſen, weil es nur einem Beziehungsbe-

griffe, keiner freien, selbstständigen Idee seine Existenz verdankt.

Aesthetische Ideeen können also nur solche seyn, welche im Reiche des wirklichen Daseyns, der Natur und der Menschheit, einer wirklichen Existenz und Begebenheit als wirkendes Prinzip zu Grunde liegen können, welche einer völligen Ensarkosis fähig sind, Ideen substanzieller Natur. Hier kommen wir auf einen Punkt, dessen schärfere Erwägung manche Streitigkeiten über den Begriff des Schönen schon hätte ersparen können. Die ästhetisch darstellbare Idee nimmt nämlich eben so viele Gestalten an, als es in der Wirklichkeit verschiedene Reiche des Seyns und Thuns gibt, sie ist als eine Skala zu betrachten, welche vom Niedersten aufsteigend immer geistiger wird, immer inhaltvollere Stufen ersteigt, um in dem höchsten Produkte der Schönheit, der Tragödie, ihren ganzen Reichthum als bedeutungsvolle Einheit von mehreren untergeordneten Ideeen zu entfalten. Sagt der Eine: das Schöne ist die Idee in adäquater sinnlicher Form, und hat dabei eine Tragödie im Auge, so kann ein Anderer einwenden: aber ein Pferd, eine Ziege, eine Landschaft kann doch auch schön seyn; wo ist denn hier die Idee? Dieser Einwurf sezt nun eben einen zu engen Begriff des Worts Idee voraus, da dieses eine Stufenfolge verschiedener Bedeutungen annimmt. Die Schönheit nämlich, wenn sie in das Reich des Geistes eingetreten ist, hat die Idee im Sinne eines bewußten Gedankens zu ihrem Inhalt, allein bis sie in diesen Kreis eintritt, durchläuft sie eine Reihe von Phasen, in welchen die Idee ein unbewußtes Thun der Natur ist, εἶδος, Gattungsbegriff, nicht im subjectiv logischen, sondern im ob-

jectiven Platoniſchen Sinne, und unter dieſen unbewußten Naturgedanken iſt wieder ein weiter Kreis unendlich verſchiedenartiger Stufen. Je näher nun eine Stufe dieſer bewußtloſen Naturſchönheit derjenigen Schönheit ſteht, deren Form der Ausdruck einer bewußten geiſtigen Idee iſt, der menſchlichen, deſto größer die Schönheit. Denn ſtreng genommen und im vollen Sinne beginnt doch allerdings die Schönheit erſt mit der menſchlichen Geſtalt, da hier die Natur erſt erreicht hat, was ſie wollte, nämlich die Geſtalt, welche das Organ des Geiſtes zu ſeyn fähig iſt. Aber auch hier iſt wieder ein Stufen-Unterſchied, denn die menſchliche Geſtalt ſelbſt kann ja betrachtet werden, entweder nur von Seiten ihrer vegetabilen Schönheit, oder als Ausdruck eines ſittlichen Gehalts, eines Charakters, wo denn die erſtere Auffaſſung noch in's Reich der unbewußten Schönheit, in welchem die Idee gleich Gattung iſt, hinüberblickt und erſt die leztere in's Gebiet der geiſtigen Schönheit eingetreten iſt. Je weiter entfernt eine Gattung des Naturgeſetzes von dieſem höchſten Producte liegt, in welchem die Natur ſich ſelbſt übertrifft, deſto größer iſt die ſubjective Zuthat des Anſchauenden, damit ſie ſchön gefunden werde. Eine Pflanze enthält immer noch einen Gattungsbegriff, der eine organiſche Gliederung aus ſich hervortreibend ein wirklich ſchönes Gebilde erzeugt, aber die unorganiſchen Potenzen, ſofern aus ihren Verhältniſſen landſchaftliche Schönheit entſteht, ſetzen am meiſten voraus, daß der Betrachtende erſt ſeinen Standpunkt wähle, die rechte Stimmung mitbringe u. ſ. w. Das Licht macht hier eine eigenthümliche Ausnahme; es kann wegen ſeiner ſymboliſchen Aehnlichkeit mit dem Geiſte unmittelbaren

äſthetiſchen Eindruck machen, namentlich als Durchſichtigkeit gewiſſer Körper.

Wenn nun aber die Frage entſtehen ſollte, wie denn ſo untergeordnete Exiſtenzen, als z. B. ein Baum, ein Pferd, denjenigen Eindruck machen können, der oben dem Schönen vindicirt wurde, daß es nämlich die Löſung des höchſten Zwieſpaltes zwiſchen Idee und Wirklichkeit dem Anſchauenden ankündigt, ſo darf nur die innere Einheit des Univerſums nicht außer Augen gelaſſen werden. Jeder wahre und nothwendige Gedanke bildet ein Glied in der Kette der geſammten Wahrheit; daher eine, wenn auch untergeordnete, Idee im adäquaten Bilde ausgedrückt mich allerdings in den Mittelpunkt des Idealen verſetzen und mir die Einheit der ganzen Welt der Ideeen mit der ganzen Welt der Erſcheinungen beglaubigen kann. Ein fehlerloſes Pferd, das uns den vollen Begriff dieſer Thiergattung gleichſam verkörpert vor Augen ſtellt, macht zwar freilich nicht den Eindruck auf uns, den eine menſchliche Geſtalt, aber doch, weil wir die Gattung in einem Individuum mangellos dargeſtellt ſehen, werden wir an die Einheit des Allgemeinen und Individuellen überhaupt erinnert. Die Gattung des Pferdes nimmt auf der Stufenleiter des organiſchen Lebens ihre beſtimmte Stelle ein, ſie zeigt uns daſſelbe allgemeine Leben, das im Syſtem der geſammten Natur ſich verwirklicht, in einer beſtimmten Form ſeiner Offenbarung; wir erblicken alſo die Vollkommenheit, die Vortrefflichkeit und ſchöne Beſtimmtheit der Natur überhaupt hier in einem beſonderen Weſen, das uns nun als Symbol des mangelloſen Naturlebens anſpricht. Da nun im Daſeyn Alles zuſammenhängt, jedes Höhere im Nie-

deren vorbereitet ist, so ahnen wir auch in dieser untergeordneten Gestalt durch die ferneren Entwicklungen hindurch die geistige Schönheit und sehen die höhere und höchste Einheit von Natur und Geist voraus.

Einem anderen, sehr scheinbaren Einwurf ist hier ebenfalls noch zu begegnen. Wenn jedes Produkt in der Natur schön ist, das seine Gattung mangellos in sich darstellt, warum nicht auch die Kröte, das Krokodil u. s. w.? Und wenn die Schönheit um so höher ist, je mehr sich ein Naturwesen der menschlichen Gestalt nähert, wie kommt es, daß ein wohlgeformter Baum schöner ist, als ein fehlloser Igel oder Affe? Dieser Punkt erledigt sich jedoch einfach, wenn man erwägt: für's Erste, daß es Arten geben kann, welche ihre Gattung nicht so vollkommen darstellen, als eine niedrigere Gattung von Naturwesen durch gewisse ihrer Arten dargestellt wird. Das vegetabile Leben wird von einer Linde, die ein glückliches Gedeihen hatte, viel vollkommener dargestellt, als das thierische von einem Geschöpfe, das mit einer stachlichten Hornmasse rings umgeben ist; denn diese Stacheln erinnern an unlebendige Naturprodukte, an Dornen und dergl. Ein vollkommenes Thier ist schön, aber es gibt Thiere, mit deren Hervorbringung die Natur sich noch in Bildungen versucht, die diesem Gattungsbegriffe noch nicht recht adäquat sind, und die daher als Thiere unvollkommener erscheinen, als eine wohlgebaute Pflanze. Ebenso im Pflanzenreich gibt es Arten, die häßlicher aussehen, als unorganisch aufgehäufte Massen, weil sie selbst noch zu sehr an das Unorganische erinnern durch die Starrheit und Rauhheit ihrer Formen. Also was innerhalb der Gränzen seiner Gattung

vollkommener ist, als was eine höhere Gattung in unvollkommener Spezies darstellt, ist schöner als dieses. Für's Andere folgt aus dem Gesagten, warum die Uebergangsstufen der verschiedenen Naturreiche gewöhnlich häßlich sind, und warum dies unserem Hauptsatze keineswegs widerspricht. Die Thiere, die einen Uebergang vom Pflanzenreich in's Thierreich bilden, ferner die Amphibien, das Geschlecht der Fledermäuse als Mittelding zwischen Vogel und Säugethier, der Affe als ein verunglückter vorläufiger Versuch der Natur, es vom Thiere zum Menschen zu bringen, sind häßlich; denn bei diesen Thieren hat eben der Gattungsbegriff selbst etwas Unklares und Verworrenes in sich, da sie weder das Eine noch das Andere recht sind. Die Individuen büßen das Verzwickte und Verschränkte in ihrer Gattung. Ein Aesthetiker, der zugleich gründlicher Physiolog wäre, müßte bis in's kleinste Detail des Bau's von einem solchen Thiere angeben können, worin diese in der Gattung selbst begründeten Mängel bestehen. Also jedes Wesen, das seine Gattung vollkommen darstellt, ist schön, vorausgesezt, daß die Gattung in Wahrheit eine Gattung ist, d. h. nicht als Uebergangsstufe etwas Widersprechendes in sich trägt.

Diese Bemerkungen hielt ich für nothwendig, um Einwendungen zu begegnen, die aus dem Reiche der Naturschönheit gegen unsere Definition genommen werden können, und um den Satz, daß die Schönheit als eine Skala zu betrachten ist, näher zu entwickeln. Bedenkt man aber, daß die wahre und volle Schönheit erst mit dem Menschen in die Welt eintritt, so beseitigen sich die meisten Einwürfe gegen die obige Definition durch die einfache Bemerkung,

daß die Naturschönheit überhaupt erst eine Vorbereitung auf die geistige, menschliche Schönheit ist, daß die Schöpfung erst auf ihre Krone den Menschen wartet, und von dem Reiche dieser geistigen Schönheit wird wohl die Richtigkeit unserer Definition nicht geläugnet werden. Wenn ich hiemit geistige und natürliche Schönheit unterscheide, so brauche ich kaum hinzuzusetzen, daß dieser Unterschied nur ein relativer ist. Denn es darf dem Schönen schlechtweg nicht fehlen.

Das zweite Moment, die sinnliche Erscheinung. Die Idee muß erscheinen, d. h. in individueller, begränzter Gestalt uns entgegentreten, wenn irgend Schönes entstehen soll. Dies ist das wichtige Merkmal, wodurch sich das Schöne vom Wahren unterscheidet. Müssen wir in Beziehung auf das erste Moment schlechtweg darauf dringen, daß das Schöne eine allgemeine Bedeutung in sich trage, so kann von dieser Seite nicht genug premirt werden, daß es begränzt und individuell sey. Dies gilt auch von der geistigsten aller Künste, der Poësie. Denn der Dichter hat nichts geleistet, der es nicht vermag, vor die Phantasie, d. h. vor die ideal gesezte Sinnlichkeit des Lesers ein Bild mit bestimmten Umrissen zu zaubern. Longin hat dies sehr treffend hervorgehoben. *Περὶ ὕψους* Sect. 15, 1. *Ἰδίως δ' ἐπὶ τέτων κεκράτηκε τὸ νόημα* (φαντασία), *ὅταν, ἃ λέγῃς, ὑπ' ἐνθυσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῇς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῇς τοῖς ἀκέσσιν.* Dann wird eine Stelle aus dem Orestes des Euripides angeführt und gesagt: *Ἐνταῦθ' ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν ἐριννύας.* Wie Vieles, was Poësie heißt, sinkt vor einer solchen Kernwahrheit zur Prosa herunter! Wie einfach ist dieses Gesetz, wie geläufig in

der Theorie, und wie täuscht man sich doch in der poëtischen Production! Dieses sinnliche Moment ist dasjenige, wodurch das Schöne erst vom Wahren und Guten sich unterscheidet, und wenn je davon die Rede seyn könnte, was entbehrlicher sey im Schönen, die Idee oder ihr sinnliches Scheinen, so wäre es die erstere.

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß wir das sinnliche Moment im Schönen von dem geistigen nur in der Wissenschaft trennen; daher ist die sinnliche Gestalt, wiefern sie Gestalt der Schönheit werden kann, von jeder andern streng zu unterscheiden, und zwar durch die Bestimmung, daß nur die von allem Stoffartigen, was sich als gemeine Wirklichkeit aufdringt, befreite reine Form des sinnlichen Gegenstandes schön ist. Man kann dies mit einem architektonischen Ausdrucke so bezeichnen: im Schönen kommt nicht der Durchriß, sondern nur der Aufriß in Betracht. Die äußere Gestalt des organischen Körpers ist durch dessen innere Structur bedingt, auch die Farbe durch seine chemischen Verhältnisse. Der Physiologe betrachtet daher die äußere Gestalt nur zugleich mit diesem ihrem inneren Durchmesser, er erforscht, welchen Zwecken diese Einrichtung dient u. s. w. Der Künstler aber oder Jeder, sofern er die Natur mit ästhetischem Auge ansieht, abstrahirt von diesem materiellen Stoffe der Gegenstände und betrachtet blos die Oberfläche. Im Schönen handelt es sich darum, nicht aus was ein materieller Gegenstand besteht, welchen Zwecken er dient u. s. w., sondern wie er aussieht. Besonders in Beziehung auf das Gebiet der geistigen Schönheit ist dies klar. Hier kommt ein der sittlichen Welt angehöriger Begriff zur Erscheinung, und die

menſchlichen Geſtalten, die als ſeine Träger auftreten, kommen nur ſoweit in Betracht, als ſie denſelben in ihrem äußeren Thun und Laſſen an ſich darſtellen, während von ihren übrigen Zwecken und ihrer gemein empiriſchen Exiſtenz abſtrahirt wird. Der Grund dieſer Ablöſung der Oberfläche von dem Durchmeſſer der Dinge, welche im äſthetiſchen Gebiete vorgenommen wird, liegt einfach darin, daß die ſinnlichen Erſcheinungen hier als Bild und Hülle der Idee dienen, wobei ihre materielle Wirklichkeit nicht in's Spiel kommt. Nicht als müßte ein Gegenſtand, ſofern er als ein ſchöner betrachtet wird, etwas Anderes bedeuten, als er iſt, denn dies würde in die Allegorie führen; aber die Bedeutung, das Allgemeine, der Gattungsbegriff in den Dingen ſoll, ſofern ſie ſchön ſind, ſie ſo durchleuchten, daß es ſich nicht um die empiriſche Exiſtenz dieſes einzelnen Dings handelt. Wie wahr dies auch im Gebiete der blos natürlichen Schönheit (in ihrem relativen Unterſchiede von der geiſtigen) iſt, zeigt ſich beſonders deutlich an den Bedingungen, an welche der Genuß einer ſchönen Landſchaft geknüpft iſt. Was unmittelbar vor den Augen des Spaziergängers liegt, läßt ſeinen landſchaftlichen Schönheitsſinn gleichgültig. Dieſer Boden iſt eine atomiſtiſche Zuſammenſetzung von Sandkörnern, dieſe Mauer, die vor ihm ſteht, iſt eine deutliche Maſſe von Steinen u. ſ. w. Aber er entfernt ſich, er ſieht nun den Weg, auf dem er früher ging, das Gebäude, das vor ihm ſtand, perſpektiviſch als einen Theil der Landſchaft; das Maſſenhafte, die Zuſammenſetzung aus ſtoffartigen Atomen iſt ihm nun verſchwunden, er ſieht dieſe Dinge als reine Form, wie ein Gemälde, und jezt — wenn anders die übrigen

Bedingungen des Schönen nicht fehlen — wird, was er sieht, für ihn ideal; die Gebäude, die Berge, die Erdmassen erscheinen im zarten Dufte wie hingehaucht, der irdischen Schwere entnommen, und seine Seele taucht sehnsüchtig in die blaue Ferne.

Dieses Gesetz ist es, auf das in Göthe's und Schiller's Briefwechsel so großes Gewicht gelegt wird, wenn wiederholt von der Entfernung alles blos „Stoffartigen" vom ästhetischen Gesichtspunkte die Rede ist. Denn auch das pathologische Interesse an dem Stoffe einer Dichtung, auf welches dort der Ausdruck meistens bezogen wird, gehört unter dieses Gesetz und wird durch dasselbe abgewiesen. Es liegt in diesem Gesetze zugleich der Grund, warum unter den fünf Sinnen nur das Gesicht und Gehör Werkzeuge des ästhetischen Wohlgefallens sind; denn die anderen Sinne sind an die gemein materielle Existenz der Dinge geknüpft, welche sie chemisch zersetzen oder als dichten Körper betasten. Nur der Geruch nähert sich den geistigeren Organen, da er in einer interessanten Sympathie mit der Phantasie steht, und der Tastsinn kommt auf einer höheren Stufe, als an die er gewöhnlich gewiesen ist, noch einmal vor, sofern er auf ideale Weise im Auge mitgesetzt ist, wenn es plastische Schönheit auffaßt.

Was hier über die zum Schönen nothwendige Ablösung der Oberfläche der Dinge von dem Durchmesser ihrer gemeinen Wirklichkeit gesagt wurde, versteht sich so sehr von selbst und ist schon so oft wiederholt, daß ein nochmaliges Aussprechen überflüssig scheinen könnte. Allein wie viele Künstler, Dilettanten, Kritiker hängen noch an dem Prinzip der Natur-Nachahmung, das durch diese allgemein

zugestandene Wahrheit doch in seiner ganzen Verkehrtheit erscheinen muß! Wie verbreitet ist noch das Urtheil, daß die Naturschönheit (d. h. die Naturschönheit im Gegensatze gegen die Kunstschönheit, nicht in dem gegen die geistige Schönheit, von welchem oben die Rede war) doch ungleich höher stehe, als die Kunstschönheit! Wobei nicht erwogen wird, daß bei der Naturschönheit, damit sie eben zur Schönheit werde, dieser Läuterungsprozeß des unmittelbaren empirischen Gegenstandes, wodurch von seinem gegen die Schönheit der Oberfläche gleichgültigen Durchmesser abstrahirt, wodurch das Vergängliche und Störende, das auch dem schönsten Naturproducte anhängt, demselben abgestreift wird, bereits von unserem Auge, unserer Phantasie vollzogen seyn muß, daß wir die Natur also erst unter den Gesichtspunkt des Kunstwerkes bringen müssen, um sie schön zu finden, und daß es also streng genommen gar keine Naturschönheit gibt.

Zu bemerken ist noch, daß keine bestimmte Beschaffenheit der sinnlichen Dinge als Kanon für die Schönheit aufgestellt werden kann; und zwar ebendeswegen, weil die Schönheit nichts Fixes und Abgeschlossenes, sondern ein durch ein System unendlicher Stufen sich bewegendes Lebendiges, weil sie dialektischer Natur ist. Die Wellenlinie ist schön, aber nicht alles Schöne hat Wellenlinien. Die Symmetrie, die Proportion kann schön seyn, wie z. B. in der Architektur, aber sie erschöpft bei Weitem nicht das Gebiet der Schönheit. Jede Definition des Schönen ist zu eng, welche mehr enthält, als daß diejenige Gestalt schön ist, in welcher eine Idee sich spiegelt, die ideale Gestalt. Die Definition, daß das Schöne Einheit in der Mannig-

faltigkeit enthalte, fällt, richtig verstanden, mit dieser zusammen, aber sie bedarf dieselbe auch zu ihrer Ergänzung. Denn es muß erst hinzugefügt werden, daß es eben die Idee ist, welche der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Bestandtheile die Einheit, die harmonische Durchsichtigkeit gibt. Nicht jede Einheit in der Mannigfaltigkeit ist ästhetisch.

Diese Bemerkungen berührten zum Theil bereits das dritte Moment des Schönen, das aber doch noch einer besonderen Beleuchtung bedarf, nämlich die absolute Vereinigung des geistigen und sinnlichen Elements. Was im Bisherigen auf allen Punkten sich bereits hervordrängte, ist nun noch ausdrücklich herauszuheben: Idee und sinnliches Gebilde sind im Schönen so vereinigt, daß nur ein künstliches und secundäres Nachdenken, nicht die ästhetische Anschauung selbst sie zu trennen vermag, sie sind ineinander verschmolzen, wie Seele und Leib. Es darf in der Idee nichts zurückbleiben, was nicht auf die sichtbare Oberfläche träte, und am sinnlichen Bilde darf nichts seyn, was für sich und abgesehen von der Idee ein (stoffartiges) Interesse in Anspruch nähme. Dies ist es, was ich oben mit dem Ausdrucke der harmonischen Durchsichtigkeit des sinnlichen Gegenstandes bezeichnete. Wie im reinen Krystalle alles materielle Dunkel aufgehoben ist, so daß die Atome, aus denen er besteht, für das Auge ganz in Licht zerfließen, so ist im schönen Gegenstande alle Fremdheit zwischen Idee und Stoff aufgehoben, ein reines Durchleuchten der Idee. Weder der Gedanke im Kunstwerke soll dem Anschauenden gesondert von seiner sinnlichen Erscheinung zum Bewußtseyn kommen, noch diese gesondert von ihrer geistigen Bedeutung einen Reiz auf ihn aus-

üben. Hierin liegt der eigentliche Grund für die von Kant nur subjectiv erklärte Forderung, daß das ästhetische Wohlgefallen von der einen Seite nicht auf Begriffen beruhen, von der andern frei vom Interesse für die wirkliche Existenz des Gegenstandes, von allen Beziehungen der Begierde seyn muß. Das ist die wunderbare Natur des Schönen, daß die zwei Welten, die in den Kämpfen und Unzulänglichkeiten des wirklichen Lebens einander in dem Grade abstoßen, in welchem sie auf ihre Spitze verfolgt werden, hier in demselben Grade zusammenfallen. Je individueller, concreter, je klarer begränzt die sinnliche Erscheinung, desto reiner offenbart sie die Idee. Je reiner die Idee aufgefaßt ist, desto vollkommener geht sie in das individuelle Bild ein, desto einleuchtender spricht sie aus ihm. Dies Alles drängt sich in den Satz zusammen: das Schöne ist harmonisch. Ein Satz, der zur Definition nur deswegen nicht taugt, weil nicht alle Harmonie schön ist. Im wirklichen Leben müssen wir, wenn wir den Sinnen folgen, befürchten, die Ansprüche des Geistes zu verletzen, und wenn wir der Stimme des Geistes folgen, müssen wir oft genug die Ansprüche der Sinnlichkeit hintansetzen. Aber hier, im Reiche des Schönen, ist wolkenlose Heiterkeit. Hier dürfen wir sinnlich seyn, denn hier sind die Sinne nur die gefälligen Schwestern des Geistes, dem sie auf blühenden Pfaden die reinste Nahrung zuführen. Hier sind wir als geistige Wesen befriedigt, ohne mit unserer Sinnlichkeit brechen zu müssen, und so schließt die Heiterkeit mit dem Ernste einen vollkommenen Frieden. Die Wirklichkeit ist von der Idee gesättigt, und die Idee läßt sich ganz in die Wirklichkeit herab. Der höchste und herbste

Gegensatz ist gelöst. Es ist Sonntag. Werktags-Seelen begreifen dies nicht und schreien über Unsittlichkeit.

In der bisherigen Entwicklung suchte ich bereis einzelne Skrupel gegen die speculative Bestimmung des Schönen namentlich dadurch zu begegnen, daß ich auf die stufenförmig fortwachsende Lebendigkeit desselben aufmerksam machte. Hiezu füge ich noch folgende Anmerkungen. Für's Erste, man lasse sich nicht durch den Sprachgebrauch des gemeinen Lebens irre machen. Dieser nennt theils solche Einzelnheiten schön, die in einem wahrhaft schönen Gegenstande nur ein Ingredienz ausmachen. Z. B. Farben, roth, blau u. s. w. werden schön genannt, die doch, wenn man den Begriff schärfer bestimmt, nur als Bestandtheil eines Ganzen etwas Schönes hervorbringen helfen, und für sich betrachtet blos etwas Angenehmes sind; ein Wohlgefallen, dessen Ursachen nicht der Aesthetiker, sondern der Optiker mit dem Physiologen zu untersuchen hat. Ferner verwechselt der populäre Sprachgebrauch bald die Zweckmäßigkeit und Richtigkeit mit der Schönheit, wenn er ein symmetrisches Wohnhaus, eine Straße u. s. w. schön nennt, bald die blos anhängende Schönheit mit der freien, wenn er einen an sich nicht ästhetischen Gegenstand wegen seines Schmucks das Prädicat des Schönen genießen läßt. Für's Zweite lasse man sich nicht durch den gangbaren Satz, daß über den Geschmack nicht zu disputiren sey, einschüchtern, den schon Burke, so mager seine eigenen Gedanken über das Schöne sind, nicht gefürchtet hat. Dieser Canon hat nur bei Gegenständen des Geschmacks seine Geltung, d. h. bei solchen, bei denen das ästhetische Wohlgefallen nicht rein, sondern mit Interesse vermischt ist. Das wahrhaft

Schöne aber kann Niemand im Ernste diesem Grundsatz unterwerfen wollen, sofern nämlich unter demselben verstanden wird, man könne nichts Objectives über die Natur des Schönen festsetzen (denn das Disputiren freilich wird man kluger Weise immerhin bleiben lassen). Wenn Jemand den Belvederischen Apoll, die Sixtinische Madonna, die Antigone, den Hamlet nicht schön findet, so nehmen wir keinen Augenblick Anstand, die Schuld nur seinem ungeübten ästhetischen Sinne zuzuschreiben. Es ist nur eine Differenz der Bildungsstufen, nicht eine absolute, in der Sache begründete, welche die Verschiedenheit der ästhetischen Urtheile herbeiführt.

Haben wir nun auf diese Weise unseren Satz, daß das Schöne eine harmonische Einheit von Bild und Idee sey, nach mehreren Seiten zu schützen gesucht, damit uns nicht der Keim unserer ferneren Entwicklung entrissen werde, so wird sich der

Uebergang zum Erhabenen

und sofort zum Komischen aus einem einfachen logischen Gesetze ergeben. Ich wiederhole, daß sich diese Begriffe in einer philosophischen Aesthetik aus dem des Schönen von selbst hervortreiben müssen, so daß das Auftreten derselben kein Hinausgehen aus dem Kreise des Schönen ist, sondern nur ein Prozeß, eine Gährung innerhalb des Schönen selbst, aus welcher dieses, nachdem sie zu ihrem Rechte gekommen ist und sich wieder gelegt hat, in sich selbst, in die ruhige Einheit seiner Elemente zurückkehrt.

Das Schöne ist uns als einfache und ununterscheidbare Einheit der Idee und des sinnlichen Gegenstandes ent-

gegengetreten. Jede wahre Einheit ist eine Harmonie Entgegengesezter, und sie muß sich als solche dadurch bewähren, daß sie diese Gegensätze frei aus ihrer Einheit entläßt, ohne sich dadurch verloren zu geben. So muß auch das Schöne den Gegensatz, den es löst, nicht nur den gelösten uns vor Augen führen, es muß uns gleichsam zeigen: sehet, dies ist die unendliche Kluft, die ich durch die Kraft meiner Harmonie auszufüllen verstehe! Es muß den Kampf zum Ausbruch kommen lassen, um ihn dann auf höherer Stelle wieder beschwichtigt zu zeigen. Daher ist auch die erste, einfache Schönheit, die wir bisher vor uns hatten, noch abstract und mangelhaft. Es drängte sich vielleicht von selbst bei Lesung des Bisherigen Manchem die Frage auf, wo denn jener Streit empörter Kräfte, den uns das Kunstwerk, besonders das poetische, so oft vorführt, in dieser friedlichen Einheit, als welche das Schöne definirt wurde, wo z. B. der tragische Kampf seine Stelle finde, der uns den Menschen im herbsten Zwiespalte mit sich und Anderen vorführt? Dies erledigt sich also jezt durch die Erwägung, daß wir das Schöne bis jezt nur in seiner einfachen, abstracten Gestalt kennen lernten. Man könnte sogar behaupten, daß, weil das Schöne auf einem gelösten Gegensatze beruht, zuerst dieser Gegensatz, also zuerst das Erhabene (und Komische), und dann erst das Schöne in der wissenschaftlichen Betrachtung an die Reihe kommen müsse. Auch ist historisch in der Kunst immer zuerst das Erhabene, dann erst die harmonische Schönheit ausgebildet worden, was die Geschichte der Kunst sowohl im Großen darthut, als in dem Cyklus, den sie bei einzelnen Völkern, namentlich den Griechen, durchlief. Allein

philoſophiſch betrachtet ſezt doch der Gegenſatz die Einheit voraus, und die Wiſſenſchaft muß daher zuerſt die unmittelbare Einheit, dann den Gegenſatz, und endlich die vermittelte höhere Einheit hervortreten laſſen.

Das ſinnliche Element im Schönen iſt in der Einheit, die es mit dem idealen Elemente eingeht, die unſelbſtſtändigere Seite des Ganzen, da es ſich ganz von der Idee durchdringen laſſen muß, um äſthetiſche Geltung zu haben. Dies ſcheint der obigen Bemerkung, daß im Schönen, wenn je denkbar wäre, daß ihm ein weſentliches Moment fehlen dürfte, eher die Idee, als das ſinnliche Element vermißt werden könne, zu widerſprechen. Allein deswegen kann dieſe ſinnliche Seite keineswegs allein für ſich das Schöne bilden und bleibt in der wirklichen Vereinigung doch die unſelbſtſtändigere. Es ſollte dort nur durch einen entſchiedenen Ausdruck jede Art von abſtracter Kunſtdarſtellung abgewieſen werden. Um nun ihre Selbſtſtändigkeit dieſem Elemente gegenüber zu bewähren, reißt ſich zuerſt die Idee aus jener ruhigen Einheit los, greift über die begrenzte, individuelle Erſcheinung hinaus und hält ihr ihre Unendlichkeit entgegen. So entſteht die erſte Art äſthetiſcher Disharmonie, der erſte Contraſt im Schönen.

II.

Das Erhabene.

Mit dieſem Begriffe haben wir alſo nichts Fremdes vor uns, das zum Schönen äußerlich hinzukäme, ſondern es treten nur die beiden Elemente des Schönen in eine neue Proportion, die Idee wächst über, Endliches und Unendliches decken ſich nicht mehr, ſondern dieſes ſteht in ſeiner allem Endlichen überlegenen Größe vor uns. Die Gränze (τὸ πέρας) verſchwindet. Im Erhabenen ſteht die Idee in einem negativen Verhältniß zur Gegenſtändlichkeit, das Abſolute erſcheint über jede unmittelbare Exiſtenz hinausgehoben, es iſt (in der Kunſt) der Verſuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erſcheinung einen adäquaten Gegenſtand zu finden (Hegel, Aeſthetik p. 100. 466. 467.). Erhaben iſt, was durch ſeinen Widerſtand gegen das Intereſſe der Sinne unmittelbar gefällt, wogegen die Einbildungskraft und Natur als gegen die Ideen der Vernunft verſchwindend erſcheinen, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiſet, das jeden Maasſtab der Sinne übertrifft (Kants Kr. der äſthet. Urtheilskr. §§. 25. 26.). Faſſen wir dieſe verſchiedenen Wendungen in die einfache, von Kant aufgeſtellte Definition zuſammen: erhaben iſt das, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein iſt (§. 25.), ſo könnte es ſcheinen, als büßen wir durch dieſe Beſtimmung den näheren Begriff ein, daß es das Durchbrechen der Idee

durch die Schranken des Endlichen ist, wodurch alles Andere (Endliche) als klein erscheint. Indessen belassen wir es nur bei dieser Weite und Relativität der Definition, die uns von Nutzen seyn kann, wenn wir die verschiedenen Stufen des Erhabenen werden auffinden müssen. Denn es wird sich vielleicht zeigen, daß das Erhabene nicht auf jeder seiner Stufen die Idee im strengen Sinne zu seiner Grundlage hat, und daß uns eben dieser Mangel eines wahrhaft Absoluten auf höhere Stufen treibt.

So viel jedoch ist zum Voraus einzusehen, daß das Erhabene jeder Art die Idee, obwohl sie gegen die Erscheinung vernichtend auftritt, dennoch selbst wieder in einem sinnlichen Gegenstande erscheinen lassen muß; denn dies Moment ist im gesammten ästhetischen Gebiete wesentlich. Dadurch wird aber der so eben vom Erhabenen aufgestellte Begriff keineswegs aufgehoben. Es muß nämlich die Beschaffenheit des sinnlichen Gegenstandes, an welchem die das Sinnliche annullirende Idee zur Erscheinung kommt, eine solche seyn, daß er so eben die Gränze des Endlichen zu überschreiten und sich in's Unbegränzte zu verlieren scheint, was freilich auf der ersten Stufe des Erhabenen, die uns begegnen wird, nur durch eine unverkennbare Zuthat des Anschauenden möglich ist. Durch diese Eigenschaft des erhabenen Gegenstandes erscheinen sodann alle ihn umgebenden Gegenstände als verschwindende und weit überwundene Größen und verstärken so, wenn sich der Anschauende wieder zu dem erhabenen Gegenstande selbst wendet, den Eindruck, als ob dieser das Gebiet des Endlichen überflügle.

Aus dem Wesen des Erhabenen sind, ehe wir an die Eintheilung desselben schreiten, einige allgemeine Merkmale abzuleiten, die von jeder Gattung des Erhabenen gelten.

Alles Erhabene muß in eine gewisse Dunkelheit gehüllt, der gemeinen Deutlichkeit entrückt seyn. Deutlich wird uns ein Gegenstand, wenn wir ihn im Detail erkennen; detailliren wir aber einen erhabenen Gegenstand, so wird er zerlegt, er zerfällt in Theile und kann nicht mehr den Eindruck eines Absoluten machen. Dies hat auch Burke (p. 86. ff.) hervorgehoben; er sagt unter Anderem: „Unsere Unwissenheit von den Dingen allein ist es, woraus alle unsere Bewunderung entsteht und wodurch vornehmlich alle unsere Leidenschaften erregt werden. — Kaum irgend eine Sache kann die Seele durch ihre Größe rühren, wenn sie sich nicht einigermaßen der Unendlichkeit nähert, und dies kann kein Ding, dessen Gränzen wir wissen. Aber die Gränzen eines Dings wissen, ist ebenso viel, als es deutlich erkennen. Eine klare Idee ist also nur ein anderer Name für eine kleine Idee.“ Er führt als Beleg für den starken Eindruck der Dunkelheit die Stelle aus dem Buch Hiob an: „Im Traume des Gesichts in der Nacht, wenn der Schlaf auf die Leute fällt, da kam mich Furcht und Zittern an und alle meine Gebeine erschracken. Und da der Geist vor mir übergieng, stunden mir die Haare zu Berge an meinem Leibe. Da stund ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte seine Gestalt nicht, es war stille, und ich hörete eine Stimme: Wie mag ein Mensch gerechter seyn, als Gott?“ — Burke hat den Satz etwas übertrieben, denn es muß doch eine

Erhabenheit geben, welche die Klarheit nicht zu fürchten hat. Wenigstens muß der Satz genauer bestimmt werden, wenn er ohne Einschränkung gelten soll. Deutlich kann und darf das Erhabene werden, ohne seine Kraft zu verlieren, aber nur nicht für die Sinne und für den gemeinen Verstand. Für die ersteren wird eine gewisse räumliche Ferne, eine Unbestimmtheit der Beleuchtung gefordert, vor dem zweiten müssen sich namentlich die zweite und dritte Stufe des Erhabenen hüten, denn wenn er eine Sache einmal zergliedert, so ist er unfähig, das Ganze festzuhalten. Für Kammerdiener gibt es keine Helden, und der Verstand ist ein Kammerdiener. Ein unentbehrlicher, tüchtiger; aber er ist einer. Eine Vernunfterkenntniß der höheren und höchsten Erhabenheit gibt es wohl, mit deren Klarheit die Ehrfurcht steigen wird, aber den Verstand setze man nicht einseitig in Bewegung, wenn man nicht riskiren will, Lachen statt Staunen zu erregen. Es muß also auch hier eine gewisse Ferne eintreten, entweder der Erkenntniß oder der Zeit, denn die Zeitferne idealisirt.

Ist das Merkmal des Plötzlichen im Begriff des Erhabenen wesentlich? Longin Sect. 1. verlangt von dem rhetorisch Erhabenen ein plötzliches Eintreten, Baumgarten, Mendelssohn haben es auf's Erhabene überhaupt ausgedehnt, Burke berührt den Gegenstand ebenfalls und erfordert zum erhabenen Schalle Plötzlichkeit. Solger (Vorlesungen p. 86. ff.) behauptet, daß zum Erhabenen, welches er definirt als das Schöne, sofern wir darin die lebendige Thätigkeit der Idee finden, eben daher immer etwas Wirkendes, Thätiges, ein Einwirken des Göttlichen in die wirk-

liche Welt nöthig sey; was freilich von der Forderung eines plötzlichen Eintritts noch verschieden ist. Diese ist nicht richtig. Denn das Erhabene kann recht wohl bestehen, auch wenn die Ueberraschung vorüber ist, ja sein Eindruck ist getrübt, so lange diese andauert. Nur sofern hat der Satz etwas Wahres, als man darunter versteht, daß der Eindruck des Erhabenen jederzeit aus dem gewöhnlichen Alltagszustande herausreißt. Dieser Uebergang kommt jedoch keineswegs immer und nothwendig als Ueberraschung zum Bewußtseyn, da uns ein Gegenstand, den wir oft nicht sogleich als solchen erkennen, häufig ganz langsam und allmählich zum erhabenen wird, wo denn, wenn uns dies endlich klar wird, diese Einsicht allerdings mit einer Art von plötzlichem Schrecken auch dann noch verknüpft seyn mag. Dies ist es aber nicht, was jene Schriftsteller hervorheben, sondern sie haben den Satz nackt hingestellt, und so ist er falsch. Solger aber hat ganz Recht. Daß eine Bewegung, ein Hervorwachsen und Anwachsen zum Erhabenen gehört, folgt nothwendig aus dem von ihm aufgestellten Begriffe. Allein wie reimt sich damit die Erfahrung, daß auch die vollkommene Ruhe und Stille erhaben ist? Dadurch, daß sie (was Solger zunächst nur in Beziehung auf mathematisch erhabene Gegenstände geltend macht p. 88.) als eine Totalität von concentrirter Kraft erscheint, welche jeden Augenblick hervortreten kann, welche nur um so imposanter erscheint, je mehr sie sich zurückhält, als eine unendliche Möglichkeit unerwarteter Kraft-Entwicklung. Auch durch eine Kraft-Entwicklung rückwärts kann sich in anderen Fällen der starke Eindruck der Ruhe und Stille erklären, wenn nämlich diese als Resultat eines siegreichen

Kampfes gegen empörte Kräfte erscheint, der nun zur vollkommenen Sicherheit geführt hat.

Aber ein interessanter Punkt bleibt es, daß das Erhabene diesen Dualismus in sich hat, ebenso sehr durch scheinbare Privation, als durch Position zu wirken, und hierauf müssen wir noch eingehen.

Burke ist meines Wissens der Erste, der auf diesen Dualismus, welcher sich durch das gesammte Gebiet des Erhabenen hindurchzieht, ausdrücklich aufmerksam gemacht hat, freilich nur in Beziehung auf die nächstfolgende erste Gattung des Erhabenen und mit Angabe eines schiefen Erklärungsgrundes. Alle Privationen, sagt er p. 109, sind groß, weil sie schrecklich sind. Man muß diesen Begriff des Schrecklichen, welchen Burke allem Erhabenen zu Grunde legt, dahin läutern, daß die darin liegende Beziehung auf den Trieb der Selbsterhaltung, als auf eine nicht ästhetische Triebfeder, hinwegfällt. Allerdings geht der Eindruck des privativ oder negativ Erhabenen am häufigsten in den des Furchtbaren über; allein Burke spricht von diesem Schrecken wie von einem Schrecken vor einem den Anschauenden wirklich bedrohenden Uebel. Die größere Stärke des Eindrucks eines privativ Erhabenen rührt daher, daß jenes Unbekannte, das im Erhabenen in die Sinnenwelt eintritt, durch scheinbare völlige Abwesenheit und Vernichtung des Sinnlichen uns doppelt ergreift. Die Idee beweist ihre, allem Endlichen überlegene Macht sowohl dadurch, daß sie durch ein Organ aus der Sinnenwelt selbst, das sich aber über diese scheinbar oder wirklich erhebt, sich ankündigt, als auch dadurch, daß sie alles Erscheinende entfernt. Im ersteren Falle liegt uns immer

noch die Empfindung näher, daß die Sinnenwelt mit dem Unendlichen eine Einheit eingehen könne; wo aber das Sinnliche ganz verſchlungen wird, da ſcheint kein Vertrag zwiſchen beiden Welten mehr möglich, und wir geben uns ganz beſiegt. Dieſer negative Gehalt des Erhabenen kann ſich entweder dadurch äußern, daß wir ſo eben das Endliche verſchwinden ſehen, oder daß eine ſtille und bewegungsloſe Abweſenheit des Endlichen den Betrachtenden in ihre Schauer einweiht.

Dieſer Dualismus im Erhabenen darf jedoch nicht als abſoluter Gegenſatz betrachtet werden, und der obige Satz, daß das Unendliche immer an einem endlichen Gegenſtand erſcheinen müſſe, wird dadurch nicht aufgehoben, und zwar deswegen, weil genau betrachtet auch das negativ Erhabene dieſe Negation nur durch eine poſitive Kraft hervorbringt. Alles Erhabene iſt eigentlich zugleich poſitiv und negativ; poſitiv, weil die Idee als eine überlegene Macht darin wirkt, negativ, weil neben dem Akt, worin dies ſich offenbart, alles Andere verſchwindet. Wenn ich einen Helden in ſeiner Thatkraft bewundere, ſo liegt darin bereits, daß andere Individuen neben dieſer Energie verſchwinden. Wenn ich dieſen Helden ſammt dieſen ſchwächeren Individuen fallen ſehe, ſo bewundere ich eine noch höhere Kraft, welcher nichts Endliches adäquat iſt. Im lezteren Falle tritt nur die negative Seite des Erhabenen ſtärker hervor, im erſteren die poſitive. Dennoch muß etwas Sinnliches immer da ſeyn, auch dann, wenn eine ſcheinbare, ruhige, völlige Abweſenheit des Endlichen (Sinnlichen) Statt findet. Nur eine gewiſſe Beſchaffenheit der ſinnlichen Gegenſtände ſelbſt bringt dieſen Schein hervor.

Alle diese Bemerkungen können erst in ein deutlicheres Licht treten, wenn wir in die verschiedenen Arten des Erhabenen selbst eingehen. Dies ist es, was bisher von keinem Aesthetiker zusammenhängend ausgeführt worden ist, und was doch allein dem Streite der Ansichten über das Wesen des Erhabenen ein Ende zu machen vermag, da von zwei Streitenden jeder Recht haben kann, weil ihm eine andere Form des Erhabenen vorschwebt. So wird die Kant'sche Bestimmung, daß der Eindruck des Erhabenen durch eine Art von unbewußter Subjecte-Verwechslung im Betrachtenden entstehe, indem dieser die Größe der Vernunft, die nur in ihm wohnt, dem betrachtenden Gegenstande leihe und so eine Verehrung, die er seinem idealen Ich schuldig ist, einer äußeren Erscheinung zolle, von Solger aus dem Grunde bestritten, weil wir uns neben dem Erhabenen wirklich als klein erscheinen. Auch ist es gewiß richtig, daß es ein Erhabenes gibt, dem wir keineswegs aus den Mitteln der eigenen Größe erst etwas vorstrecken müssen, um es erhaben zu finden. Allein von der ersten Form des Erhabenen, die vor uns treten wird, ist, wie sich ergeben wird, Kants Bestimmung (freilich mit einer bedeutenden Modification) im Allgemeinen richtig. Es haben weder Kant, noch Jean Paul, noch Solger diese Formen organisch zusammengestellt, sondern sie sind in der ersten Form des Erhabenen hängen geblieben. Jean Paul bringt zwar das sittlich Erhabene in seine Eintheilung, aber ohne weitere Ausführung, Solger spricht von der Würde und vom Tragischen, aber ohne diese Begriffe innerhalb des Begriffs der Erhabenheit zu entwickeln.

Dieſe verſchiedenen Formen ſind, wie ſchon bemerkt, als Stufen zu betrachten, deren je die niederere durch ihre Einſeitigkeit, indem ſie als das noch nicht wahrhaft Erhabene ſich ausweist, über ſich zu der höheren hinauftreibt.

1.

Das Erhabene der Natur (der Subſtanz).

Die erſte und unmittelbarſte Form, in welcher das Unendliche uns entgegentreten kann, iſt die eines phyſiſch Unendlichen und Abſoluten, wie ja dies auch in der Geſchichte der Religionen als die niederſte Form auftritt, das Göttliche zu verehren. Phyſiſch Unendliches, Ueberwiegen der Idee, die aber ſelbſt wieder in Naturform auftritt: darin liegt ein Widerſpruch, und dieſer Widerſpruch hat Kant bewogen, jene Subreption anzunehmen. Allerdings geht aus dieſem Widerſpruch hervor, daß das Erhabene der Natur im Grunde auf Schein beruht, allein dies iſt hier noch nicht zu erörtern, ſondern zuvorderſt feſtzuhalten, daß dieſer Schein einmal exiſtirt, und auf guten Glauben anzunehmen, daß das Abſolute in der Natur anzutreffen ſey.

Ein Solches tritt uns in allen denjenigen Natur-Erſcheinungen entgegen, welche die Idee eines Unbegränzten in uns erwecken, und die verſchiedenen Weiſen, auf die dies geſchieht, begründen die Eintheilung des Erhabenen der Subſtanz (eine Benennung, welche der folgenden Stufe des Erhabenen gegenüber prägnanter iſt, als die andere: Natur). Ich halte es für das Richtigſte, hiebei folgenden Weg einzuſchlagen, wobei wir mit Kants und Schillers

Eintheilung unſeres Gegenſtandes in ein mathematiſch und ein dynamiſch, oder quantitativ und qualitativ Erhabenes im Allgemeinen zuſammentreffen. J. Paul will (Vorſch. der Aeſth. §. 27.) dieſe Eintheilung auf die des optiſch und akuſtiſch Erhabenen reduciren, allein er konnte nicht beweiſen, daß nicht auch das qualitativ Erhabene eben ſo gut mit dem Auge, als mit dem Ohre wahrgenommen werde.

Die nächſte und einfachſte Form des Natur-Erhabenen, die ſich uns darbietet, iſt das Erhabene des Raums: die ſcheinbare Unendlichkeit eines Gegenſtands in ſeiner Ausdehnung bringt in uns die Vorſtellung des Unendlichen hervor. Dabei iſt nun ſogleich der allgemeine Satz vom Dualismus im Erhabenen anzuwenden, wonach ebenſo wohl, als eine ſcheinbar unendliche Raum-Erfüllung, auch eine ſcheinbare völlige Abweſenheit der Raumerfüllung, eine große Leere den Eindruck des Erhabenen hervorbringt. Eine ſcheinbare Leere entſteht auch durch die Dunkelheit, und dieſe iſt dadurch, daß ſie das Einzelne und Endliche verſchwinden macht und die Ahnung einer unbekannten, geheimnißvollen Macht erweckt, erhaben bis in's Furchtbare. Alles Leben ſcheint in den dunkeln Grund verſunken, aus dem es hervorgeht, wir fürchten am Ende für unſer eigenes, und ungewiß, ob nicht auch wir in's Gränzenloſe aufgelöst werden, ſchauern wir in den Tiefen der Seele zuſammen; die Angſt der Exiſtenz ergreift uns, der Schauer des creatürlichen Lebens. Nur iſt zu wiederholen, daß es keine wirkliche und proſaiſche Sorge um unſere Exiſtenz ſeyn darf; ſo bald wir einen Anfall oder dergl. im Ernſte fürchten, iſt überhaupt von keinem äſthetiſchen Eindruck die Rede mehr. Aber auch das Erhabene

der poſitiven Ausdehnung darf kein zu volles Licht haben, wenn anders unſere obige Forderung, daß alles Erhabene bis auf einen gewiſſen Grad dunkel ſeyn müſſe, richtig iſt. Eine bedeutende gothiſche Kirche iſt ſchon bei vollem Tageslichte durch ihre Conſtruction und ihre gedämpfte Beleuchtung erhaben, doch kann das Auge bei Einzelnheiten verweilen, die dem Eindrucke des Schönen das Uebergewicht verſchaffen; man trete aber in der Dämmerung ein, ſo kann ein ganz ungemeiner, rein erhabener Eindruck gar nicht ausbleiben. Gothiſche Thürme, wie der Straßburger und der Stephansthurm ſtehen im Mondlichte noch gewaltiger, als im Sonnenlichte wie Symbole einer ernſten Geiſterwelt vor uns. Die Sache iſt einfach: im ungewiſſen Mondlichte, in der Dämmerung verſchwinden die Gränzen, und daher iſt der Eindruck des Gränzenloſen entſchiedener. Nur ſo weit kommt hier die Frage nach den Verhältniſſen des Lichtes in Betracht. Eine beſondere Stelle kann das Licht in der Lehre vom Erhabenen nicht finden, da es als ſolches nur dazu dient, die Gegenſtände ſichtbar zu machen. Nur in Beziehung auf die Schnelligkeit ſeines Erſcheinens und Verſchwindens werden wir es unten in einem anderen Zuſammenhange betrachten müſſen.

Die Bedingungen, unter denen das Erhabene der Ausdehnung entſteht, ſind nun aber erſt näher zu betrachten. Daß der erhabene Gegenſtand unter denjenigen Gegenſtänden, mit denen wir ihn in Eine Anſchauung zuſammenfaſſen, die größte Ausdehnung haben müſſe, leuchtet ein; aber nicht jeder Gegenſtand, bei dem dies eintrifft, iſt darum erhaben. Denn es müſſen nun erſt Umſtände vorhanden ſeyn, durch deren Zuſammenwirken für den Zuſchauer

der Schein entsteht, als habe dieser Gegenstand gar keine Gränze. Für's Erste muß der Gegenstand ein Ganzes bilden und nicht in einzelne Größen zerfallen. Burke, Kant, J. Paul, haben darauf bereits aufmerksam gemacht. Man streiche die verschiedenen Stockwerke eines Thurmes mit verschiedenen Farben an, man betrachte eine Fläche von bedeutender Ausdehnung, die aber durch Anbau ein buntes Gemälde darbietet, so bleibt aller erhabene Eindruck aus, weil mit jeder neuen Farbe, jedem neuen hervorspringenden Theile unser Auge einen neuen Gegenstand anfängt. Für's Andere aber ist ebenso wesentlich, daß der Gegenstand Abtheilungen, Einschnitte habe, wobei man J. Pauls Forderung, er müsse einfärbig seyn, etwa so weit gelten lassen kann, daß Eine Farbe, aber mit verschiedenen Schattirungen, das Wirksamste sey. Man gebe einem Thurme gar keine Abtheilungen, Kränze, Gelenke u. s. w., so wird dieser nackte Klumpen keinen erhabenen Eindruck machen. Kant führt nach Savary an, daß man von einer Pyramide nicht zu weit entfernt seyn dürfe, um die ganze Rührung ihrer Größe zu bekommen, weil man sonst ihre Theile (die Steine übereinander) zu dunkel auffasse (§. 26.). Der Grund dieses Gesetzes ist, weil wir keinen Begriff von einer Größe bekommen, wenn wir nicht messen. Messen aber heißt untersuchen, wie oft sich die Theile wiederholen, wie lange sie sich fortsetzen. Unterscheiden wir nun keine Theile, so fragen wir auch nicht, wie oft sie sich wiederholen, und wir bekommen kein Maas. Man lasse an dem nackten Thurme, von welchem die Rede war, nur viele kleine Ritzen entstehen, man lasse die Zwischenlinien der Bausteine sichtbar werden, so wird

er schon eher einen erhabenen Eindruck machen. Auch das ruhige Meer hat wechselnde Farben, läßt uns sanfte Wellen sehen, deren unendliche Wiederholung unsere Phantasie über alles Ende hinaushebt. Hiemit ist nun bereits angedeutet, warum eine solche Succession einförmiger Theile oder Abschnitte nicht nur die Vorstellung einer relativen, sondern einer absoluten Größe hervorbringt. Die lange fortdauernde Wiederholung der Theile veranlaßt nämlich unsere Phantasie, diese Theile fortzusetzen, obgleich sie in der Wirklichkeit mit der Gränze des Gegenstands selbst ihr Ende nehmen. Das Auge zieht, wo sie aufhört, die Linie fort. „Weder die Mitte, noch die Spitze der Pyramide ist erhaben, sondern die Bahn des Blicks“; (J. Paul §. 27.). Es wächst für die Phantasie der Gegenstand fort und immer weiter; jene gothischen Thürme steigen und steigen, wir meinen, sie überwachsen endlich das Gesetz des Raumes selbst und tauchen ihre Spitze in ein unbekanntes Geisterreich. Der weite Ocean scheint sich fort und fort zu dehnen ohne Ende, und wir schwimmen im Kahne der Phantasie in's Reich des Unendlichen hinüber.

Unter den verschiedenen Dimensionen wirkt am erhabensten die Höhe, daher auch das Erhabene hievon seinen Namen hat. Schiller (Zerstr. Betrachtungen über verschied. ästhet. Gegenst.) erklärt dies daraus, daß sich mit ihrem Anblick das dynamisch Erhabene verbinde, und sezt hinzu, wir stellen uns vor, daß wir von derselben herabstürzen könnten. Dies ist schwerlich richtig; Niemand wird sich erinnern, diese Vorstellung bei'm Anblick von hohen Gegenständen auch nur dunkel gehabt zu haben. Vielmehr hängt jene Erscheinung offenbar damit zusammen, daß wir die

Raumerfüllung nach oben überhaupt als Symbol geistiger Größe betrachten, wahrscheinlich, weil wir unbewußt uns vergegenwärtigen, daß, je selbstständiger und freier ein Wesen, es desto mehr die Gebundenheit an den Planeten verläßt und in der Dimension sich von ihm lossagt, die uns als Oben erscheint, daher der aufrechte Gang zu den erhabenen Eigenschaften des Menschen gehört. Die Dimension in die Tiefe wirkt ebenfalls durch eine apprehensive, subjective Beziehung besonders stark, indem hier der Anblick von der Vorstellung eines Sturzes begleitet ist, daher dieser Eindruck auch meistens sich zum Furchtbaren steigert. Dieses Furchtbare wird dadurch noch verstärkt, daß wir uns diesen Sturz als eine Art von Nöthigung vorstellen durch das seltsame Gefühl des Schwindels, der eine Art von wollüstiger Begierde, sein Leben in die unabsehbaren Gründe hinabzustürzen, mit sich führt.

— — — — — — Steht still! wie graunvoll
Und schwindelnd ist's, so tief hinabzuschau'n!
Die Krah'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Seh'n kaum wie Käfer aus; halbwegs hinab
Hängt Einer, Fenchel sammelnd, — schrecklich Handwerk! —
Mich dünkt, er scheint nicht größer, als sein Kopf.
Die Fischer, die am Strande gehn entlang,
Sind Mäusen gleich: das hohe Schiff am Anker
Verjüngt zu seinem Boot; das Boot zum Tönnchen
Beinah' zu klein dem Blick: die dumpfe Brandung,
Die murmelnd auf zahllosen Kieseln tobt,
Schallt nicht so hoch. — Ich will nicht mehr hinabsehn,
Daß nicht mein Hirn sich dreht, mein wirrer Blick
Mich taumelnd hinabstürzt.

So in der Kunst dargestellt, von der Phantasie reproducirt, ist die Tiefe von ungemeiner ästhetischer Wirkung.

Dagegen in der Wirklichkeit geht dieser Effect zu leicht in nicht ästhetische, wirkliche Furcht über. Weil wir auf diesen Punkt, daß das Erhabene keine wirkliche und gemeine Furcht erregen darf, wie wir ihn bisher öfters berührten, so auch ferner noch stoßen werden, so will ich, um nochmalige Wiederholung abzuschneiden, die Sache in Kants Worten zusammenfassen (§. 28.): „Man kann einen Gegenstand als furchtbar betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, wenn wir ihn nämlich so beurtheilen, daß wir uns blos den Fall denken, da wir ihm etwa Widerstand thun wollten, und daß alsdann aller Widerstand bei Weitem vergeblich seyn würde. Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urtheilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne." Der Grund, warum alles wirkliche Interesse von dem Eindruck des Erhabenen entfernt seyn muß, ist derselbe, wie bei dem Schönen. Es handelt sich um die Idee und um ihre universale Uebermacht über das Endliche, wobei ich als einzelnes, endliches Wesen meine besonderen Interessen, meinen eigenen Trieb der Lebenserhaltung eben nur so weit in Rechnung bringen darf, als mein Leben hierin in Einer Kategorie mit allem Endlichen steht, so daß es sich ebenso wenig um den einzelnen Diesen handelt, als im Schönen die empirische Existenz des schönen Gegenstands in Beziehung zu den Interessen des Betrachtenden in's Spiel kommen soll.

Am entferntesten von einer solchen subjectiven Beziehung ist der Eindruck, den das Erhabene der horizontalen Dimension macht, welches am ruhigsten und mit dem geringsten Antheil starker Affecte angeschaut wird, aber nichts-

deſtoweniger in Verbindung mit gewiſſen Wirkungen des Lichts und der Luftperſpective ſehr tief und nachhaltig wirkt, ſey es nun, daß wir uns einen Zaubermantel wünſchen, der uns in ferne Länder trüge, indem die weite Ferne unſere Phantaſie in die epiſche Breite des Univerſums hineinlockt, oder daß wir uns träumeriſch in ein Reich von Geiſtern hinüberſehnen, das hinter jenen fernen Bergen und Wäldern ſich zu eröffnen ſcheint.

So viel vom Erhabenen des Raums. Betrachten wir die Dinge nicht nach ihrem Nebeneinander, wie ſie ſich gegenſeitig begränzen, ſondern wie ſie die Gränze in ſich ſelbſt tragen, daher werden, wechſeln und vergehen, ſo entſteht uns die Anſchauung der Zeit. Sie iſt ihrer Natur nach unendlich in demſelben Sinne, wie es der Raum iſt, nämlich ein endloſes Endliches, ein unaufhörlicher Wechſel und Uebergang ohne Stilleſtehen; indem ich „jezt" ſage, iſt ſchon nicht mehr jezt, und will ich dieſen neuen Moment faſſen, ſo iſt er ſchon wieder ein anderer — „der Alles gebärende und ſeine Geburten verſchlingende Chronos." Was uns nun an dieſe unendliche Linie der Zeit erinnert, das läßt uns die ganze Kürze und Kleinheit des einzelnen Daſeyns empfinden, und hieraus entſteht das Erhabene der Zeit. In dem ernſten Klange der mitternächtlichen Zwölfe wird uns die Ewigkeit gepredigt. Ein Menſchenleben ſinkt vor dieſer zur Spanne herab, und tauſend Jahre ſind vor Gott wie eine Nachtwache. Ein Menſch iſt in ſeinem Leben wie Gras, er blühet wie eine Blume auf dem Felde. Wenn der Wind darüber gehet, ſo iſt ſie nimmer da und ihre Stätte kennet ſie nicht mehr. Es könnte ſcheinen, daß es ſich hier um die Idee der göttlichen Ewig-

keit, dieſer Kürze des menſchlichen Lebens gegenüber, handle. Allein wir ſind hier noch im Reiche der Natur-Erhabenheit; der wahre Begriff der Ewigkeit Gottes iſt der intenſivere, daß er als abſoluter Geiſt das Zeitliche als ein Moment in ſich hat und ſelber das Zeitloſe iſt. In der orientaliſchen Phantaſie dagegen wird die Ewigkeit Gottes in Naturform als unendliche Extenſion der Zeit äußerlich aufgefaßt, und nur von dieſer Seite kommt hier das göttliche Weſen in Betracht. Ins Schreckliche geht das Erhabene der Zeit beſonders über, nicht, wenn wir die Kürze unſers Lebens erwägen und die allgemeine Vergänglichkeit, denn dieſer Gedanke iſt neben allem Demüthigenden immer auch wieder wohlthuend, ſondern wenn wir uns ein einzelnes Leben gegen ſeine Natur dieſem Wechſel entnommen und an das Rad der unendlichen Zeit gekettet denken. Der ewige Jude, der nicht leben mag und nicht ſterben darf, den man niemals lächeln ſieht, iſt eine Vorſtellung, welche die innerſte Seele zuſammenſchnürt. Dieſer Widerſpruch eines endlichen Weſens mit der unendlichen Zeit, an die es doch als ſolches geſchmiedet ſeyn ſoll, iſt für das Gefühl entſetzlich. Die Vorſtellung endloſer Schmerzen, wenn ſie noch hinzutritt in dem Glauben an ewige Höllenſtrafen, iſt wegen des Leidenſchaftlichen und Pathetiſchen, was in ihr liegt, noch erträglicher. Erſcheint dieſe Ewigkeit der Strafe als ein Ausſpruch unabänderlicher Gerechtigkeit, ſo geſellt ſich der Schauer vor einer dunkeln Majeſtät hinzu, wie er die Pforte der Dante'ſchen Hölle mit ihrer geheimnißvollen Inſchrift umweht:

Ich bin der Weg ins wehevolle Thal,
Ich bin der Weg zu den verſtoßnen Seelen,
Ich bin der Weg zur Stadt der ew'gen Qual.
Mich ſchuf der Meiſter aus gerechtem Triebe,
Ich bin der Weg der göttlichen Gewalt,
Der höchſten Weisheit und der ew'gen Liebe.
Vor mir war nichts Erſchaffenes zu finden,
Als Ew'ges nur, und ewig währ' auch ich.
Ihr, die ihr eingeht, laßt die Hoffnung ſchwinden!

Das Zurücklegen des Raums in der Zeit endlich gibt uns die Anſchauung der Bewegung, die Bewegung aber offenbart die Kraft, und hier gelangen wir an den Punkt, wo das Erhabene der Natur in ſeinem vollſten Maaße erſcheint, nämlich als Wirkendes, Handelndes, — das Erhabene der Kraft, das dynamiſch Erhabene. Es iſt dieſe Form des Erhabenen die ergreifendſte, weil ſie ſich nicht blos an unſere Faſſungskraft, ſondern, wie Kant und Schiller ſchon gehörig unterſchieden haben, an unſer Widerſtandsvermögen wendet, und da uns dasjenige furchtbar iſt, was als Kraft gegen uns ſelbſt zerſtörend auftreten kann, ſo geht ſie am häufigſten in's Furchtbare über. Als Lufterſchütterung iſt die Bewegung häufig mit einem Klange verbunden; das Erhabene der Kraft iſt daher häufig, aber nicht immer, akuſtiſch, in den meiſten Fällen akuſtiſch und optiſch zugleich. Zum Erhabenen des Schalls gehört Tiefe des Tons, denn dieſe iſt im Reich der Töne ebenſo ſymboliſch bedeutend, als die Höhe für das Geſicht. Es verlangt ferner eine gewiſſe monotone Succeſſion der Töne, wie das räumlich Erhabene der Theile, und aus denſelben Gründen. Denn das gleichförmige Anhalten eines ſtarken und tiefen Tones verkündigt eine gewaltige Kraft,

die in sicherem Vorschreiten keiner Abirrung unterliegt; findet dagegen ein Wechseln und Abspringen der Töne Statt, so vernimmt unser Ohr mit jeder neuen Wendung eine neue und andere Kraft, deren keine für sich bedeutend ist. Ein Uebergang in verschiedene Töne, Melodie, ist nicht ausgeschlossen, selbst ein plötzliches Hervorbrechen neuer verstärkter Töne nicht, aber jene Uebergänge dürfen nichts Hüpfendes haben, und von dem erhabenen Grundtone qualitativ nicht zu sehr abweichen. Besonders stark wirkt auch das Eintreten regelmäßiger Pausen zwischen die einzelnen Töne erhabener Art, was Burke (p. 230.) richtig, aber nicht vollständig daraus erklärt, daß jede Pause die Erwartung auf's Neue anspanne. Es wirkt in dieser Gattung nicht leicht etwas so melancholisch erhaben, als der militärische Todtenmarsch auf der Trommel. Man muß aber zur Erklärung dieser Wirkung ohne Zweifel den obigen Satz herbeiziehen, daß alles Erhabene sowohl negativ, als positiv seyn kann. Der an sich haltende, langsam in Pausen fortschreitende Ton kann ergreifender seyn, als der ohne Rückhalt ausbrechende, weil eine schlummernde Kraft, eine sich zusammennehmende, ihren Ausbruch dämpfende oft bedeutender erscheint, als eine entfaltete.

Der Begriff des Erhabenen geht bei solchen langsam fortschreitenden Tönen in den des Feierlichen über, das aber auch dem Auge in einer gleichmäßigen, langsamen Bewegung sich kund thut. Uebrigens findet das eigentlich Feierliche nur da Statt, wo intelligente Wesen etwas geistig Bedeutendes durch erhabene Darstellung, die den bezeichneten Charakter trägt, ehren.

Jener Dualismus in Beziehung auf das Erhabene des Schalls geht noch weiter. Der leiſeſte Ton kann furchtbarer ſeyn, als ein Orkan, ein Kanonendonner, das Brauſen eines Waſſerfalls. Das leiſe Kniſtern eines Feuers, das als zerſtörende Flamme auszubrechen droht, das langſam und geräuſchlos, aber ſicher ſteigende Anſchwellen von überſchwemmenden Fluthen iſt furchtbar, ſchauderhaft das oft tonloſe Drehen von großen Maſchinen und Räderwerken, wenn wir uns vorſtellen, wie ſie den Lebenden, den ſie vielleicht nur am Saume des Kleides ergriffen, mit unfehlbarer Sicherheit hineinziehen und zermalmen werden. Nicht durch Toben und Brüllen, ſondern durch ein dumpfes Flüſtern kann uns der Schauſpieler, der einen Böſewicht darſtellt, am meiſten erſchüttern. Die größte Wirkung kann aber vollkommene Stille thun, bald mehr, indem ſie durch den Zuſammenhang, in welchem ſie eintritt, einen ruhig melancholiſchen Eindruck macht, wie in der ernſten Stille eines Heiligthums, wo jeder Laut des creatürlichen Lebens verſtummt, bald mehr, indem ſie mit der Vorſtellung einer im Hintergrund lauſchenden, drohenden Macht, welche ſo eben ausbrechen wird, verbunden uns Schrecken einflößt, wie die Stille vor einem Gewitter.

Derſelbe Dualismus iſt in dem Erhabenen der Kraft, ſofern es blos für das Auge iſt. Es ergreift der Anblick einer ungeheuern Wirkung, die aus einer ſcheinbar kleinen Urſache hervorgeht, noch ſtärker, als wenn Urſache und Wirkung einander entſprechen. Denn die Kraft erſcheint um ſo größer, je mehr ſie, auf ein kleines Gefäß beſchränkt, aus dieſem concentrirten Punkte ungemeine Wirkungen hervorzubringen vermag. Jupiter

bewegt seine Augbraunen, und die Himmel donnern. Die bekannte Stelle: Gott sprach: „es werde Licht, und es ward Licht," ist sowohl rhetorisch erhaben wegen ihrer Kürze, daher sie schon Longin anführt, als objectiv, wenn man sich ihren Inhalt vergegenwärtigt. Kleine thierische und menschliche Körper, die aber Großes vermögen, sind furchtbar, wie namentlich die Zwerge in dem älteren Glauben der meisten Völker, wobei freilich eine weitere Beziehung eintritt, nämlich die der Intelligenz, die man sich gerne in umgekehrtem Verhältniß zum Körper dachte. Doch wurde auch diese hier mehr als eine zauberhafte Naturmacht vorgestellt. Napoleons Hütchen betrachten wir nicht ohne Ehrfurcht; denn diese unscheinbare Zierde bedeckte das Haupt, in welchem Weltbezwingende Gedanken lebten.

Diese Beispiele gehen zum Theil nur auf Körper als solche, nicht auf Bewegungen, und doch wurde oben das Erhabene der Kraft in die Bewegung gesezt. Allein es war hierunter nicht blos eine wirkliche Bewegung verstanden. Die Bewegung, die Thätigkeit ist die Probe der Kraft; es reicht aber hin, sie uns als eine mögliche vorzustellen, und der kräftige Körper erscheint uns als eine Möglichkeit kräftiger Bewegung. Muskel, Knochen geben ihm den Ausdruck der Kraft; von diesen kann aber der Begriff der Bewegung nicht getrennt werden. Wir fassen die Naturkraft, das Leben überhaupt, unter dem Begriffe der Bewegung auf, und es gibt daher nicht leicht eine Stelle, welche ein reineres Exempel des Erhabenen der Natur darbietet, als die Erscheinung des Erdgeists in Göthe's Faust. Der Geist des Planeten selbst, der personifizirte Inbegriff seiner schaffenden Kräfte, vor dem das

einzelne Weſen zum Wurme herunterſinkt, tritt hervor und ſchildert ſeine Thätigkeit in Worten, deren Kraft und Schwung eben darin liegt, daß ſie lauter Leben, Fortbewegung ſind.

In Lebensfluthen, im Thatenſturm
Wall' ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechſelnd Weben,
Ein glühend Leben,
So ſchaff' ich am ſauſenden Webſtuhl der Zeit,
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Sonſt liefert die orientaliſche Poëſie, die hebräiſche namentlich, glänzende Darſtellungen dieſer Gattung des Natur-Erhabenen. Man erinnere ſich nur z. B. der herrlichen Schilderungen des Pferds, des wilden Eſels, Einhorns, Leviathans, Behemoths aus dem Buche Hiob. Namentlich iſt das Urſprüngliche, Wilde, was ſich nicht zähmen, nicht zurechtbringen läßt, in dieſen Thieren mit voller Wirkung hervorgehoben. Die moſaiſche Religion ſteigt zwar zur Idee eines heiligen Gottes auf und ſchwingt ſich durch das Verbot: du ſollſt dir kein Bildniß machen, noch irgend ein Gleichniß u. ſ. w. über die Sphäre der Natur-Erhabenheit in den Mittelpunkt des vollen Erhabenen; aber auch dem heiligen Gott iſt der Charakter einer Naturmacht geblieben, er iſt der Zornige und Eifrige, und die Säulen des Himmels zittern und entſetzen ſich vor ſeinem Schelten. Es entſtanden durch dieſe zwei Seiten der Auffaſſung zwei verſchiedene Wendungen des Erhabenen. Bald verſchwindet alle irdiſche Kraft vor dem, der zu heilig iſt, daß man ein Bildniß von ihm mache, bald gilt ſie, aber

als sein Werk und als sein Schmuck. Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn; Licht ist sein Kleid, das er an hat, er breitet den Himmel aus, wie einen Teppich.

In diesem lezteren Falle wird das Erhabene zum Prächtigen; denn das Prächtige tritt ein, wenn das an sich Werthvolle in einer verschwenderischen Fülle zu keinem andern Zweck aufgehäuft und ausgebreitet wird, als ein Höheres zu verherrlichen. Man kann einem glänzenden Schmucke menschlicher Umgebung und Kleidung einen bedeutenden Sinn gar nicht absprechen, den Sinn, daß, was die Natur Kostbares hat, dazu dienen muß, ihr edelstes Geschöpf zu verherrlichen, und es dem Geiste als Diadem umzubinden. Der Schmuck verliert nur deßwegen diesen schönen Sinn so leicht, weil die Menschen die Sache gern umkehren, so daß die geschmückte Person sich selbst als bloses Accidens des Schmucks behandelt.

Unter der Kategorie der Bewegung erscheint auch das Licht als erhabener Gegenstand. Nicht an sich, sondern als kommendes und gehendes ist es erhaben, indem es in seiner Ausbreitung und Bewegung als Kraft erscheint. Die aufsteigende Sonne ist ein majestätisches Schauspiel, und man stellt sich diese mächtige Bewegung gerne auch akustisch vor.

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Bruderſphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Die ruhig im Mittag verweilende Sonne wird nur dem erhaben erscheinen, der sie als die in jedem Augenblick ihr Licht verbreitende betrachtet. Der Eindruck eines

Sonnen-Untergangs scheint zusammengesezter Natur zu seyn. Es kommt nämlich hier etwas von dem Erhabenen der unendlichen Ausdehnung hinzu; denn unsere Phantasie wandert mit der hinabsinkenden Sonne weiter in unbekannte Regionen.

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nachzustreben u. s. w.

Dieser Eindruck wird eben wieder durch die scheinbare Bewegung der Sonne in Verbindung mit dem Erhabenen der räumlichen Ausdehnung hervorgebracht. Der Blitz durch seine Plötzlichkeit ist furchtbar.

Wie jedoch im Gegensatze gegen den Schall die Stille, gegen große Körper kleine, so ist allerdings im Gegensatze gegen die Bewegung auch die Ruhe von besonders erhabener Wirkung als sich beherrschende, in sich sichere Kraft. Das non plus ultra negativer Erhabenheit ist, worin alles Leben verschlungen wird, die Vernichtung alles Endlichen für sich vorgestellt, der Tod. Er ist der abstracte Inbegriff des negativ Erhabenen der Natur. Der religiöse Glaube hat diese Idee wieder positiv gewendet und als bestimmtes Factum der Weltzerstörung angeschaut in dem erwarteten jüngsten Tage. Der Tod ist ruhiges, einfaches Verschwundenseyn des Lebens: der jüngste Tag ein Ausbruch aller Naturkräfte zu ihrer eigenen Zerstörung.

So viel über die verschiedenen Hauptformen des Natur-Erhabenen. Diese gesammte Sphäre kann nun eine neue Gestalt bekommen, wenn das Natur-Erhabene phantastisch aufgefaßt wird. Dann entsteht das Wunderbare. Die Idee, obwohl sie in allem Erhabenen das Endliche überwiegt und seine Schranken hinter sich läßt, offenbart sich

doch innerhalb der Natur auf eine gesetzmäßige Weise und ohne den Zusammenhang des Universums zu durchbrechen. Im Wunderbaren dagegen wird eine unendliche Macht vorgestellt, welche physisch wirkt, aber doch zugleich nicht physisch. Denn sie wirkt in der Natur, und doch gegen die Natur, tritt als Natur auf, und ist doch mehr, als Natur. Ein Gespenst z. B. ist ein Wesen aus einer unbekannten Welt mit einem Körper, vermöge dessen es uns erscheinen kann. Dieser Körper hat aber diejenigen Eigenschaften, die eben den Körper zum Körper machen, Schwere, Tastbarkeit u. s. w. nicht. Er ist also ein Körper, der kein Körper ist. Ebenso verhält es sich mit dem Körper der Engel, welcher beliebig erscheinen und verschwinden kann, demnach ebenfalls eine contradictio in adjecto ist. Dieser Widerspruch, so leicht er von dem Verstande durchschaut wird, ist, wenn er als Bild vor die Phantasie tritt, von ungeheurer Wirkung. Das Wunderbare geht am Leichtesten in's Furchtbare über. Das Furchtbare besteht in einer unserem Widerstandsvermögen überlegenen gewaltigen Kraft, deren Erscheinung die Idee eines möglichen Kampfes, in dem wir erliegen müßten, für uns mit sich führt. So lange jedoch diese Erscheinung noch in den Schranken der Natur bleibt, können wir doch irgendwie ein Entkommen als möglich denken; aber gegen das Wunderbare haben wir keine Waffe. Das Gespenst hat einen Körper, mit dem es uns mißhandeln, der aber von dem unsrigen nicht verwundet werden kann, weil er ebensosehr wieder kein Körper ist. Dies ist schauderhaft; das Wunderbare als ein Zerstörendes ist das Schauderhafte. In der Kunst ist es besonders mit Erfolg angewandt worden, um die sitt-

liche Ordnung gegen die Willkühr des Subjects zu retten. Der Geist des Ermordeten steigt hervor und schüttelt seine blutigen Locken; die Marmorstatue tritt mit schwerem Schritte in das Haus des Lebendigen und schleudert den Frevler, den die menschliche Gerechtigkeit nicht erreichen konnte, den Rachegeistern entgegen. Auch ohne furchtbarer Natur zu seyn, hat das Wunderbare immer auf den ersten Anblick etwas Unheimliches; übrigens kommt es auf die Grund-Idee an, von welcher getrieben die Phantasie etwas Wunderbares ersinnt*), ob hierauf ein mehr sanfter und versöhnender Eindruck folgt. Dies ist z. B. in der Vorstellung einer Engels-Erscheinung, einer Theophanie der Fall. Wir ziehen die Schuhe aus und werfen uns auf unser Angesicht; aber eine gütige Stimme spricht aus dem brennenden Dornbusche.

Von den Wundern Jesu werden wir an einer anderen Stelle sprechen müssen (denn in's ästhetische Gebiet gehören sie). Sie sind Handlungen, die aus dem Willen eines Subjects hervorgehen, und hängen daher mit einer Erhabenheit anderer Art zusammen, zu welcher wir jezt übergehen müssen.

---

*) Ich setze hier als zugegeben voraus, daß das Wunder in der strengen Bedeutung des Worts nur in unserer Phantasie wohnt. Relative Wunder, nämlich das Heraustreten unbekannter Naturkräfte, wie im Somnambulismus, machen allerdings auch den Eindruck des Wunderbaren, aber nicht den ungemeinen und großartigen, den ein im Dienste religiöser oder sittlicher Ideeen von der Phantasie ersonnenes absolutes Wunder hervorbringt. Schöne Bem. über das Wunderbare s. Solger, Vorles. p. 153—156.

Es läßt sich nämlich nicht verkennen, daß das gesammte Erhabene der Natur nur scheinbar ein solches ist. Es kündigt sich eine Unendlichkeit an, aber keine wahre. Denn „das werden wir bald inne, daß der Natur im Raume und in der Zeit das Unbedingte, mithin auch die absolute Größe ganz abgehe" (s. Kant Kr. der ästh. Urtheilskr. die allg. Anm. nach §. 29.). Es gibt in der gesammten Natur nur relative, comparative Größen. Jede Größe ist beziehungsweise klein, und jedes Kleine beziehungsweise groß. Zuerst sind wir in Beziehung auf den erhabenen Gegenstand selbst immer in einer Täuschung; denn nur durch eine Zuthat unserer Phantasie erscheint uns dieser unbegränzt. Allein dies ist nicht die einzige Täuschung. Mag uns der Gegenstand mit Recht oder Unrecht an ein Unendliches erinnern: wenn nur dieses ein wirklich Unendliches wäre. Allein die Natur hat nur diejenige Unendlichkeit, welche Hegel die schlechte nennt. Als Ausdehnung in Raum und Zeit ist sie ein unendliches Außereinander von Einzelnen, deren keines für sich groß ist, und die doch zusammen kein Ganzes bilden, weil die Linie eine unendliche ist. Wo wir eine innere Einheit in der Natur, ein abgeschlossenes Ganze finden, da tagt auch bereits der Geist, da fängt die Natur bereits an, jenem Gipfel sich zu nähern, auf welchem sie mehr als Natur wird. Aber auch als unendliche Macht aufgefaßt hat die Natur nur eine bedingte Erhabenheit und Gott ist sehr mangelhaft vorgestellt, wenn er nur als Allmacht gedacht wird. Denn wir wissen wohl, daß es im Menschen etwas gibt, woran jede physische Macht scheitert; er darf sich dessen nur erinnern, und es wird ihm keine Naturgewalt mehr groß erscheinen, —

ein Gefühl, das Göthe's Prometheus so imposant ausspricht. Kant (§. 26.) drückt sich so aus, daß wir der Welt als bloßer Erscheinung die Idee eines Noumenons als intelligibles Substrat unterlegen, um sie erhaben zu finden. Wir werden auf diese Wendung noch einmal zurückkommen, wenn vom subjectiven Eindruck des Erhabenen die Rede seyn wird; dies auf jeden Fall ist darin richtig ausgedrückt, daß wir nur durch eine Unterschiebung die Natur erhaben finden.

Es gibt aber eine Größe, die nicht blos relativ ist, sondern durch Vergleichung mit jeder Naturgröße nur gewinnen kann; eine Größe, die nicht durch unendliche Extention in Raum und Zeit oder die Gewalt sinnlicher Bewegung, sondern durch Ueberlegenheit über alle diese Größen groß ist. Diese Größe ist der selbstbewußte Geist im Menschen. Das Ich ist der Punkt, in welchem das unendliche Außer- und Nebeneinander der Dinge zu einfacher Idealität aufgehoben ist. Hier ist erst ein wahres Ueberwiegen der Idee über das Sinnliche, da dessen gesammte Vielheit in diese freie, sich selbst bewegende Einheit verschlungen ist. Ehe wir eintreten, mögen nur gewisse Arten von Erhabenheit erwähnt werden, die zwischen dem Erhabenen der Natur und des Subjects in der Mitte liegend uns am passendsten den Uebergang von Einem zum Andern vermitteln. Es sind Producte menschlicher Kraft und Geschicklichkeit, die, wenn sie vollendet sind, als selbstständige Werke existiren und so den Naturerscheinungen gleichen, aber, indem sie zugleich ihren Ursprung, den Geist, verrathen, eine höhere Achtung, als erhabene Naturgegenstände, uns ablocken; große Gebäude, Schiffe u. dergl. Ferner

Naturwirkungen durch menschliche Kräfte, wie der Krieg u. s. w. Macht und Reichthum halten ebenfalls zwischen bloser Naturgröße und menschlicher eine Mitte, indem sie in Naturgegenständen und Naturwirkungen beruhen, denen aber der Stempel des menschlichen Willens aufgedrückt ist. Mehr schon erinnert an sittliche Würde, hohes Amt, Ansehen, wenn es etwa namentlich in der äußeren Persönlichkeit der besitzenden Person seinen Ausdruck findet. „Jeder Zoll ein König." Auch Geschlecht und Alter, sofern der physische Ausdruck auf ein Sittliches deutet, gehört hieher. Die Mannheit ist erhaben im Gegensatze gegen die Anmuth des Weiblichen, das hohe Alter ehrwürdig im Gegensatze gegen die unreife Jugend.

2.

Das Erhabene des Subjects.

Dieses besteht also in der Freiheit des selbstbewußten Geistes, der alles blos Relative und Beziehungsweise der äußeren Natur aufgehoben zu einer einfachen, sich selbst bewegenden Einheit in sich schließt. Der subjective Geist kommt jedoch in der Aesthetik nur als Wille in Betracht; als reine Intelligenz ist er nicht ästhetisch, weil er nicht handelt, nicht in die Erscheinung tritt, sondern in sich selbst verschlossen bleibt. Nur sofern sie in den Willen übergeht und sich durch Werke kund gibt, oder in der äußeren Erscheinung des Menschen ihren Ausdruck hat, gehört sie hieher, kann also keine besondere Betrachtung in Anspruch nehmen.

Daß, wie alles Erhabene, so auch dieses einer gewissen Dunkelheit bedarf, bedarf kaum einer wiederholten Aus-

einanderſetzung. Jede pſychologiſche Zergliederung und Zerlegung in einzelne Motive macht eine Handlung zu etwas Bedingtem und hebt ſomit ihre Erhabenheit auf. W. Schlegel erinnert in dieſer Beziehung daran, welchen Vorſprung die griechiſchen Tragödien-Dichter dadurch hatten, daß ihre Heroën einer mythiſchen Vorzeit angehörten, wo man nur große Lichter und Schatten ſah. Die Weltgeſchichte verliert durch blos pragmatiſche Behandlung an Erhabenheit und gewinnt an ſolcher durch Zurückführung auf abſolute Entwicklungsgeſetze; denn die pragmatiſche Behandlung läßt Alles als bedingt, die leztere das Geſammte der Entwicklung als unbedingt erſcheinen. Der Hiſtoriker, verſteht ſich, muß beide Seiten vereinigen, der zweite Standpunkt muß ihn wenigſtens als Tact und Intuition, wenn auch nicht als philoſophiſcher Begriff leiten.

Für die Eintheilung des ſubjectiv Erhabenen iſt nun wieder vonnöthen, den Dualismus des Erhabenen uns zu vergegenwärtigen. Es gibt eine poſitive und negative Erhabenheit des Subjects: jene, wenn es energiſch handelnd auftritt, dieſe, wenn es leidet, aber im Leiden ſeine Freiheit bewährt. Schiller hat die leztere Form das Pathetiſche genannt, und nach dem Standpunkte der Kant'ſchen Moral dieſe Eine Seite zum Gegenſtande verſchiedener Unterſuchungen gemacht. Die Macht des Geiſtes zeigt ſich allerdings in ihrer ganzen Größe, wenn er den Affect überwindet, aber ſie zeigt ſich auch dadurch, wenn ſein Wille und ſein Affect in bejahendem Verhältniſſe zu einander ſtehen. Affect, Leidenſchaft ſtehen keineswegs blos in einem Verhältniſſe des Gegenſatzes gegen die höhere menſchliche Natur; ſie ſind ebenſo ſehr geflügelte Boten

und Vollstrecker ihrer Befehle. Ich ziehe es vor, diese affirmative Form der Leidenschaft das Pathetische zu nennen, da Pathos doch häufiger in diesem Sinne genommen wird.

Erste positive Form des subjectiv Erhabenen, das Pathetische. Man kann es auch das heroisch Erhabene nennen. Es gehören hieher alle diejenigen Affecte, welche die Stärke des Willens nicht hindern, sondern offenbaren, und welche man, da es in ihrer Natur liegt, durch Hindernisse erzeugt und gegen Hindernisse gerichtet zu seyn, unter dem Namen des edleren Zorns zusammenfassen kann. Kant nennt sie Affecte der wackeren Art, und versteht unter diesem Ausdrücke diejenigen Affecte, welche das Bewußtseyn unserer Kräfte, jeden Widerstand zu überwinden, rege machen. Jeder Affect dieser Art, sagt er, ist ästhetisch erhaben, z. B. der Zorn, sogar Verzweiflung, nämlich die entrüstete, nicht die verzagte. (Anm. nach §. 29.) Man könnte es nach einem Ausdruck Longins (Sect. 8, 1.) τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος nennen, der bei ihm freilich nur eine rhetorische Eigenschaft bezeichnet. Ohne diesen energischen Affect läßt sich schon in kleineren Kreisen der Thätigkeit wenig durchsetzen, da er allein Luft zu machen weiß, wenn Trägheit, Hinterlist, die Verwicklungen des lahmen Zufalls ein Ding in's Stocken bringen. Die Weltgeschichte im Großen aber hat einen mächtigen Hebel in diesem Zorne, der einem energischen Wollen erst den rechten Nachdruck gibt, und heroische Individuen waren von jeher mit dieser Kraft ausgestattet. Das Wollen der Heroën ist ihre Natur, kein Kampf gegen ihre Natur; ebendeswegen ist es auch kein blinder Zorn, worin der Geist seinen Zweck verliert, sondern es ist nur

die energiſche Zweckthätigkeit ſelbſt, daher Herrſcher, Kriegshelden, große practiſche Naturen jeder Art dieſes „eiferartige" Weſen niemals entbehrt haben. Selbſt auf dem Gebiete des nach innen arbeitenden Geiſtes braucht man ſolche Leute. Luther war ganz von dieſem Zorne beſeelt, und es iſt anerkannt, daß er ohne dieſes Herausfahren ſeinen Zweck nicht durchgeſezt hätte. Man darf ſich aber dieſes Pathos keineswegs nur als heftigen Ausbruch vorſtellen; es begleitet einen heroiſchen Charakter als eine zu ſeiner Natur gehörige Schwungkraft und Wärme auch da, wo es ſich nicht durch eine beſondere Aufwallung bemerklich macht; nur da und dort, wo die Hinderniſſe ſich häufen, ſchlägt es als helle Flamme heraus. Schillers Wallenſtein hat dieſes nachdrückliche Weſen immer an ſich, aber das volle Pathos entladet ſich erſt, da es ganz Nacht um ihn iſt, in dem Monolog „Du haſt's erreicht, Octavio u. ſ. w."

Es kann auch innerhalb des Pathetiſchen ein Erhabenes der Ruhe von einem Erhabenen der Bewegung unterſchieden werden, wie wir dies nachher im negativ Erhabenen werden unterſcheiden müſſen. Dieſe Ruhe iſt jedoch von derjenigen wohl zu unterſcheiden, welche wir in dieſer zweiten Form aufſuchen werden. Es iſt die Ruhe der drohenden, nicht der beherrſchten Leidenſchaft, es iſt die Stille vor dem Gewitter. Marius auf den Ruinen von Carthago vereinigt beides, die Ruhe der Sammlung, von der hier noch nicht die Rede iſt, und die Ruhe des drohenden Kraftgefühls. Ein herrliches Beiſpiel gibt das Nibelungen-Lied in der 29. Aventiure, wo Hagen mit Volker, das Schwert des erſchlagenen Sigfried über die Beine gelegt, vor dem Hauſe ſizt, vor Chriemhilden

nicht aufsteht, und eine Schaar gewaffneter Hunnen durch seinen bloßen Anblick zurückschreckt. „Do sazen unervorhte die zwene degene gemeit.“

Diese Kraft der menschlichen Natur, wonach der Wille die Gewalt des Affects als sein Werkzeug mit sich vereinigt, ist es, wodurch auch das Böse erhaben wird. Es bewährt sich im Bösen dieselbe Freiheit des Subjects, die wir auch im Guten bewundern, und die ästhetische Wirkung wird durch den veränderten Zweck zwar anders modificirt, aber keineswegs geschwächt. Ja sie steigt mit dem Grade und der Consequenz des Bösen, und eine vollendete Empörung gegen Gott, wie bei Prometheus und dem Faust der Volkssage, sind ästhetisch ergreifender, als die schönste Energie des Guten. Der Grund hievon ist, daß das Gute aus dem Inhalte seines Wollens Kräfte und Muth schöpft, daß es vom guten Gewissen unterstützt, genährt ist; das Böse aber hat keinen Inhalt, als das abstracte Ich, es ist also durch kein wohlthuendes Bewußtseyn eines guten Zwecks unterstüzt, daher seine Kühnheit und Verwegenheit weit unvermischter, als die Tapferkeit des Guten in die Augen fällt. Freilich muß, wenn dieser Eindruck festgehalten werden soll, der ganze innere Widerspruch eines solchen Wollens etwas verdeckt werden, sonst lachen wir. Menschliche Bosheit, auch die höchste, kann daher immer erhaben erscheinen, weil sie nie ganz frei von Illusionen ist; allein der Satan, der das absolut Verkehrte mit dem absoluten Bewußtseyn dieser Verkehrtheit verfolgt, ist komisch, und zwar nicht nur für den Betrachtenden, sondern auch für sich selbst müßte er es seyn, wenn es einen geben könnte. Uebrigens unterscheidet sich das

Pathos des Bösen, wie das des Guten in ein ausbrechendes und in ein scheinbar ruhiges. In dieser Gestalt gewinnt es erst seine ganze Furchtbarkeit, und sie ist ihm besonders adäquat, weil die Metaphysik des Bösewichts gewöhnlich auf der Kälte eines einseitigen Verstandes beruht. Die stärkste Wirkung wird in der dramatischen Poësie dadurch namentlich hervorgebracht, daß diese arge Selbstbeherrschung der Unbefangenheit und arglosen Größe des heroischen Pathos gegenüber gestellt wird. Dagegen dürften sich die Schauspieler merken, daß die Kälte und Ruhe des Bösewichts doch nur eine scheinbare, daß etwas Unstetes und Wildes von dem inneren Widerspruch, der im Bösen liegt, unzertrennbar ist; gewöhnlich wird der im Allgemeinen richtige Grundsatz, daß der Bösewicht kalt und ruhig darzustellen sey, zu einseitig festgehalten; die irre Flamme muß immer unter der Oberfläche durchleuchten.

Indessen ist das pathetisch Erhabene allerdings nicht das ganze Erhabene des Subjects. Gerade wie sich das ideale Moment im Schönen dadurch bewähren muß, daß es dem sinnlichen über den Kopf wachsend das Erhabene erzeugt, so muß sich die Freiheit dadurch bewähren, daß sie mit dem Affecte sich entzweit und in dieser Entzweiung sich dennoch erhält. Der Geist offenbart sich durch die Energie der Leidenschaft doch mehr erst in seiner Verwandtschaft mit Naturkräften, er gleicht dem Erhabenen eines Meersturms, aber erhabener, als der Meersturm, ist der ernste Pilot, der besonnen durch die empörten Wogen das Steuer dreht. **Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus, vir fortis cum mala fortuna compositus.** Es entsteht uns so die

Zweite, negative Form des subjectiv Erhabenen. Während das Pathetische einfach ist, hat dieses zwei Seiten, nämlich auf der einen die Versuchung des Subjects zu niederschlagenden oder unsittlichen Affecten, auf der andern die im Kampf mit dieser Versuchung sich offenbarende sittliche Kraft des Willens. Die Darstellung dieser Erscheinung war Schillers Lieblingsgegenstand in seinen ästhetischen Abhandlungen, vergl. besonders: Ueber das Pathetische, und: Ueber die tragische Kunst.

Eine doppelte Wendung kann auch diese Gattung des Erhabenen wieder nehmen. Entweder wir sehen den Kampf des Willens gegen weichliche Affecte erst entstehen, oder wir sehen diese bereits beherrscht, sehen den Sieg über die Leidenschaften als ruhigen Zustand, der dem Subjecte zur anderen Natur geworden ist. Dort haben wir das negativ Erhabene des Subjects in der Bewegung, hier in der Ruhe. Jenes Erhabene in der Bewegung muß uns nun den Aufruhr der menschlichen Seele mit voller Kraft zeigen und unsere ganze Sympathie aufrütteln, aber diese durch die Achtung veredeln, die uns für die Menschenwürde eingeflößt wird. Der Act, durch welchen diese ihre Oberhand über unwürdige Affecte behauptet, tritt entweder als bestimmter Moment mit Schärfe ausdrücklich hervor, oder er zieht sich als stille Macht durch das Leiden selbst hindurch: das Erstere kann man die männliche, das Zweite die weibliche Erhabenheit im Kampfe nennen. Der männliche Wille wird häufiger sich gegen leidende Affecte im Sturmschritt aufmachen, so daß das negativ Erhabene in das Pathetische übergeht, indem der Kampf gegen die Feigheit selbst wieder als Leidenschaft auftritt, wie im zweiten Theil Hein-

richs IV. bei Shakespeare, wo Northumberland von Krankheit geschwächt, durch die Nachricht von seines Sohnes Tod erschüttert, die Krücke, die Binde wegschleudert, die kranken Glieder dreifach stärker fühlt und im wilden Trotze Himmel und Erde zum Kampfe herausfordert. Es ist dies eine wahre Musterstelle für die Erhabenheit. In andern Fällen wird der männliche Wille als kalte und ruhige Selbstbeherrschung auftreten, aber auch in dieser Ruhe von dem weiblichen noch sehr verschieden seyn, der sich weniger schämt, den niederschlagenden Affect in Thränen und Klagen ausbrechen zu lassen und sich dann durch stille, sanfte Ergebung bewährt. Durch diese weibliche Gestalt des Leidens — das natürlich am rechten Ort auch die männliche Natur nicht verunstaltet, wie z. B. die sanfte Ergebung des Oedipus am Ende seiner Laufbahn — entsteht namentlich das Rührende, das aber in der Kunst sehr behutsam angewandt werden soll. Zu hüten hat sich nämlich der Dichter vor Allem, daß er es nicht an der unrechten Stelle anwendet. Wallensteins Schmerz um Max Piccolomini in der Einsamkeit der Nacht ist rührend und an der rechten Stelle: aber im kritischen Momente der Trennung von ihm wäre er an der unrechten. Sodann ist die Hauptsache, daß sich der weiche Affect des Leidens nie bis dahin verirre, daß man in diesem Zerfließen der Empfindung gar keine Willenskraft mehr unterscheiden könnte. In diesem lezteren Fall wird die Kunst niedrig und gemein, und ist nichts, als eine an unserem Thränensack arbeitende Pumpe. Schmelzende und zärtliche Affecte, welche Kant nicht ohne großes Mißtrauen (Anm. nach §. 29.) auch erwähnt, fallen in das Gebiet des An-

muthigen, das in einer ausführlicheren Behandlung als Seitenbegriff des Schönen zu erörtern ist; nicht an sich, sondern nur, wenn sie in eine Collision mit sittlichen Aufgaben treten, und somit ein Kampf entsteht, fallen sie unter den Begriff des Erhabenen.

Das subjectiv Erhabene als ruhiger Zustand ohne Kampf ist die Würde. Sie ist die zur anderen Natur gewordene Beherrschung des Affects; ein Thema, in dessen Erörterung der Schiller'sche Standpunkt seinen ganzen Glanz zeigen konnte, wie denn anerkannt ist, daß Schiller die Würde in ihren lezten Gründen besser erklärt hat, als die Anmuth. Der Wille, welcher die Leidenschaften an sicherem Zügel hält, darf übrigens nicht gedacht werden als ein allgemeines, abstractes Wesen, sondern es muß ein bestimmter Wille seyn, der eine Idee, einen Lebenszweck zu seinem Gehalte hat, ein Charakter. Die abstracte Würde, welche außerhalb des Zusammenhangs wirklicher bedeutender Lebensverhältnisse ihr strenges Antlitz behält, wird leicht komisch, wie sich denn davor die Würde überhaupt zu hüten und lieber durch eigenes Lachen, durch ein desipere in loco dem fremden Lachen zuvorkommen muß. Doch dies zu verfolgen ist hier nicht der Ort; ich wollte nur vorläufig einmal an die Perspective erinnern, die sich vom Erhabenen in's Komische darbietet. Gegen die obige Eintheilung könnte eingewandt werden, daß auch die ruhige Größe eines würdigen Charakters sich nur erkennen lasse, wenn sie veranlaßt sey, sich kund zu thun, wenn also eine Ursache des Leidens eintrete; und so zerfließe der Unterschied der Würde, oder des negativ Erhabenen in der Ruhe von dem negativ Erhabenen in der Bewegung. Allein die

Würde wird ſich auch im wirklichen Leiden von dem lezteren noch gehörig dadurch unterſcheiden, daß die Affecte wenigſtens in keinen ſichtbaren Aufruhr gerathen; überdies aber hat ſie auch ohne Kampf ihren Ausdruck in der ganzen Geſtalt, Geberde, Rede. — Der Unterſchied der Würde von dem poſitiv Erhabenen in der Ruhe iſt ſchon oben hervorgehoben.

Schiller (Ueber d. Pathet.) unterſcheidet ebenfalls eine negative und poſitive Seite, nämlich ein Erhabenes der Faſſung und ein Erhabenes der Handlung, welches leztere jedoch nicht mit dem zuſammenfällt, was wir oben als pathetiſch Erhabenes der Bewegung aufführten, da Schiller auch hier nur an einen Kampf gegen die Affecte denkt. Mit dieſer Diſtinction ließe ſich unſer negativ Erhabenes der Bewegung noch bereichern, wie denn überhaupt noch unendliche Modificationen in den einfachen Grund-Unterſcheidungen eintreten können, welche die Wiſſenſchaft nicht weiter verfolgen kann. Das Erhabene des Subjects iſt jedoch einfacher und bedarf einer kürzeren Erörterung, als das der Natur. Nicht deswegen, weil es wenigere Arten befaßt, vielmehr beginnt erſt in der geiſtigen Welt die rechte Mannigfaltigkeit und Complicirtheit der Verhältniſſe. Aber die einfachen Grund-Elemente ſind klarer, weil hier eine wirkliche Erhabenheit Statt findet und nicht unterſucht werden muß, was Alles dazu nöthig ſey, bis der Eindruck des Erhabenen entſtehe. Sodann treten innerhalb dieſer einfachen Grund-Elemente unendliche Verſchiedenheiten ein, aber dieſe ſind wegen des Reichthums der ſittlichen Welt ſo mannigfaltig, daß man weit weniger ver-

ſuchen kann, ſie aufzunehmen und zu rubriciren, als die im Erhabenen der Subſtanz.

Auch das Erhabene des Subjects kann bald in naturgemäßer, bald in phantaſtiſcher Form auftreten. Seine wahre Größe liegt darin, daß es eine Ueberlegenheit des Geiſtes über die Natur offenbart. Dieſe Ueberlegenheit beſteht aber nicht in einer Aufhebung der Naturgeſetze, ſondern in einer Leitung derſelben, wobei ſie in ihrer Ordnung keineswegs geſtört werden. Die Phantaſie kann jedoch den Satz, daß der Geiſt über die Natur Macht hat, auch ſo auffaſſen, als könne er innerhalb der Naturgeſetze wie eine Naturmacht wirken und die gewöhnlichen Naturgeſetze durchbrechen und aufheben, wodurch etwas entſtehen ſoll, das zugleich ein Natur-Ereigniß und zugleich ein ſittliches Factum iſt, indem es die unmittelbar phyſiſch wirkende ethiſche Kraft darſtellt. Dies iſt die Zauberei, die von großem äſthetiſchem Effect ſeyn kann. Der Volksglaube erklärt ſie aus einem Bunde mit dem Teufel, indem er dieſe Alteration der Natur zu egoiſtiſchen Zwecken ausgeübt ſich vorſtellt; dem Religionsſtifter ſchreibt er aber dieſelbe Macht über die Natur zu, ohne ſie Zauberei zu nennen, weil der Zweck gut und die Kraft göttlich iſt. Der andere Unterſchied, daß der Zauberer Formeln und eine Art von Mitteln anwendet, während der religiöſe Wunderthäter nur ſeinen Willen ausſpricht, iſt nicht von Belang, denn die eigentliche Meinung iſt auch dort, daß der bloße ausgeſprochene Wille über die Natur unmittelbare Macht habe, daher auch die angewandten Mittel durch ihre aberwitzige Geſtalt offenbaren, daß ſie keine Mittel ſind. Magiſch ſind alſo auch die Wunder des Religionsſtifters, denn

der Glaube ſtellt ſich in denſelben ebenfalls ein queeres und ungeſetzliches Einbrechen des Willens in die Natur vor. Der Werth eines ſolchen Glaubens iſt ein äſthetiſcher.

Wir haben nun freilich eine Erhabenheit kennen gelernt, welcher wir eine wahre Größe nicht erſt unterſchieben dürfen und an welcher Kants Beſtimmung, ſofern ſie vom Erhabenen überhaupt gelten wollte, zu nichte würde. Aber mangelhaft iſt auch dieſe Form noch. Wir betrachteten hier den Geiſt in ſeiner ſubjectiven Exiſtenz; der Wille des Individuums hat aber, ſo gewiß er in ſeiner Wurzel abſoluter und göttlicher Natur iſt, doch immer einen einſeitigen, von verſchiedenen Seiten her modificirten und bedingten Charakter. Dieſe Schranken bedürfen keiner Auseinanderſetzung, da es die gemeine Erfahrung iſt, daß wir alle unſere Tugenden mit Einſeitigkeiten erkaufen. Am einleuchtendſten aber ſpringen ſie gerade in heroiſchen Charakteren hervor. Denn dies macht den Heros, daß ſein Wille von einer Idee ganz durchdrungen iſt, ohne daß er weiter fragt: warum? Daher alle durchaus practiſchen Naturen, die Helden am meiſten, eine gewiſſe Naivetät haben, in welche ſich theoretiſche Naturen, welche ſkeptiſch jede beſtimmte Idee mit der ihr gegenüberſtehenden vergleichen, nach entgegengeſezten Seiten hin billig ſeyn wollen und ſo die Friſche des Handelns verlieren, gar nicht hineinzuſehen vermögen. Hamlet iſt eine ſolche ſkeptiſche Natur und erliegt daher an einer heroiſchen Aufgabe. Alles Beſtimmte iſt einſeitig; jeder Heros, jeder, der etwas recht will, iſt nach irgend einer Seite hin unbillig und ungerecht, und muß es daher auch erfahren, daß andere Rechte

mit denſelben Anſprüchen ihm gegenüberſtehen *). Dies iſt die factiſche **demonstratio ad hominem**, daß die ſubjective Erhabenheit noch mangelhaft iſt. Es bezieht ſich zunächſt auf das poſitiv Erhabene des Pathos. Aber auch das negativ Erhabene bedarf einer Ergänzung, der Wille ſucht im Kampfe gegen den Affect einen höheren Anhaltspunkt und in der ſchönſten Kraft tritt uns daher dieſe Geſtalt des Erhabenen bei den Märtyrern des Glaubens entgegen. Hiemit ſind wir aber auch bereits über das ſubjectiv Erhabene zu einem höheren hinaufgeführt.

3.

Das Erhabene des abſoluten Geiſtes oder das Tragiſche.

Wahrhaft erhaben kann nur der Geiſt ſeyn, der die Beſtimmtheiten und Einſeitigkeiten des ſubjectiven Geiſtes — nicht neben oder außer ſich hat, ſondern — in ſich begreift und als die Macht über dieſe beſchränkten Geiſter ſie ebenſoſehr aus ſich hervorgehen, als auch an ihrer Unvollkommenheit und Relativität zu Grunde gehen läßt. Hiemit iſt bereits geſagt, daß wir uns den abſoluten Geiſt nicht als etwas Fixes und Starres, ſondern als flüſſig denken müſſen, als eine Macht, die ihre Allgewalt in einer Bewegung, in einem Prozeſſe, in einer factiſchen Dialektik offenbart. Dieſer Prozeß hat, wie alles Erhabene, eine poſitive und eine negative Seite: der abſolute Geiſt *erzeugt* die ſubjective Erhabenheit aus ſich, und *ſchlingt*

*) „Der Handelnde iſt immer gewiſſenlos, es hat Niemand Gewiſſen, als der Betrachtende.“ Göthe.

sie in seinen Abgrund zurück. Wir lassen hier diese Eintheilung schärfer hervortreten, als bei den bisherigen Formen des Erhabenen, weil hier die richtigsten Begriffe sich an diesen Unterschied knüpfen.

Das positiv Tragische

besteht darin, daß uns die subjective Erhabenheit, die wir bisher nur als solche betrachteten, in einem höheren Lichte als Ausfluß der göttlichen entgegentritt. Der Held ist als menschlich großer Charakter eine erhabene Erscheinung, eine erhabenere, wenn wir ihn als Organ eines höheren Willens betrachten, und wenn er sich selbst als solchen anerkennt, der in göttlichem Auftrage handelt. Dies ist es auch, was mit der Härte und Unbilligkeit seines energischen Durchgreifens versöhnt. Es ist eine alte Erscheinung, daß große Männer einen gewissen Fatalismus zeigen. Auch Napoleon hätte nicht einst sagen können, daß die Kugel, die ihn treffen solle, noch nicht gegossen sey, hätte er nicht das gefühlt, daß er der Vollstrecker weltgeschichtlicher Pläne sey. Es pflegt sich jedoch bei solchen Naturen diese höhere Ansicht nur mit einer gewissen instinctmäßigen Dunkelheit auszusprechen, daher auch das Individuum selbst, das sie hegt, keineswegs ihr eine solche Anwendung gibt, daß sie die Härten seines Charakters aufhöbe und läuterte. Deswegen genügt diese Ahnung einer Beziehung des Subjects auf ein absolutes Ganze noch nicht, sondern es muß das Subject die thatsächliche Erfahrung von der Einseitigkeit seiner Bestrebungen — seyen sie noch so gut — machen. Der religiöse Glaube hat es versucht, die subjective Größe des menschlichen und die absolute des göttlichen Geistes in einem

beſtimmten hiſtoriſchen Subjecte zuſammenfallen und einander decken zu laſſen, deſſen Leiden daher auch nicht als ein verdientes, ſondern als ein ſtellvertretendes aufgefaßt wird. Ob ſich dies vor der Vernunft halten laſſe, iſt hier nicht zu unterſuchen; es ſoll uns dieſe Idee nur vollends hinüberleiten zum negativ Tragiſchen, das einer weit ausführlicheren Erörterung bedarf. Im Gegenſatze gegen den Gottmenſchen nämlich erſcheint jede menſchliche Größe in einem ſchwankenden Verhältniſſe zu ihrer göttlichen Quelle. Sie iſt hiemit Schuldbehaftet, verfällt als ſolche dem negativen Prozeſſe des abſoluten Geiſtes und muß die Wahrheit, daß ſie nicht auf ihre Fauſt handle, dadurch erfahren, daß ſie an ihren Einſeitigkeiten erkrankt und zu Boden ſinkt.

Man kann zwar einwenden, daß das poſitiv Tragiſche auch ohne ſolchen Schmerz des Untergangs ſeine Sache, wenn ſie eine gute iſt, durchführen könne, und es gründet ſich hierauf das Drama mit heiterem Schluſſe, in welchem die gute Sache triumphirt. Allein auch ein ſolches Drama darf, wenn es ein wahres Kunſtwerk ſeyn will, ſeinem Helden nicht erſparen, daß er irgendwie den Zoll menſchlicher Beſchränktheit bezahle, und auch dann hat es nicht die geiſtige Tiefe, welche das Drama mit traurigem Schluſſe, die Tragödie, hat. Denn gerade je weniger auch die reinſte menſchliche Größe ſich der Schuld und dem Untergange entziehen kann, deſto leuchtender tritt die Größe des abſoluten Geiſtes hervor, wie wir denn bisher auf jeder Stufe fanden, daß die negative Seite im Erhabenen gewaltiger iſt, als die poſitive. Ihre Begründung wird dieſe Behauptung im Folgenden finden.

Das negativ Tragiſche, das Schickſal.

Schon durch den Uebergang, der uns ſo eben auf den gegenwärtigen Punkt führte, iſt eine Auffaſſungsweiſe des Schickſals abgeſchnitten, die aus der Kant'ſchen Philoſophie hervorging, und von welcher zuerſt Einiges zu bemerken iſt, damit ſie uns in ihrer weiteren Entwicklung nicht ſtöre. Wir kommen hiemit noch einmal auf die negative Seite des ſubjectiv Erhabenen zurück, aber nur, damit ein Verſuch derſelben, ſich hier noch einmal einzudrängen, abgewieſen werde. Man findet jene Anſicht namentlich bei Schiller (Ueber d. Grund d. Vergn. an trag. Gegſt. und Ueber d. trag. Kunſt) und bei Wilh. Schlegel (Vorleſ. über dram. Kunſt und Liter.) ausgeſprochen. Das Tragiſche beruht nach derſelben auf einem Kampfe zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit. Der Menſch bewährt ſeine geiſtige Freiheit im Widerſtande gegen die Verwicklung äußerer Umſtände, welche ſein ſinnliches Empfindungs-Vermögen ſchmerzhaft afficirt. „Eine geiſtige und unſichtbare Kraft kann nur durch den Widerſtand gemeſſen werden, welchen ſie einer äußerlichen und ſinnlich zu ermeſſenden Gewalt leiſtet. Die ſittliche Freiheit des Menſchen kann ſich daher nur im Widerſtreit mit den ſinnlichen Trieben offenbaren. Nur im Kampfe bewährt ſich das Sittliche, und wenn der tragiſche Zweck einmal als eine Lehre vorgeſtellt werden ſoll, ſo ſey es dieſe: daß, um die Anſprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdiſche Daſeyn für nichts zu achten ſey, daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müſſen.“ So Schlegel (2. Ausg. 1, 112 ff.); nicht

anders ſezt Schiller das Weſen des Tragiſchen darein, daß eine Naturzweckmäßigkeit einer moraliſchen, oder auch eine moraliſche Zweckmäßigkeit einer andern, die höher iſt, aufgeopfert werde. In dem Grade, in welchem dieſes Opfer unſern ſinnlichen Gefühlen widerſtreite, erhebe es die moraliſche Luſt, die aus dem Sittengeſetze entſpringt. Schiller ſagt geradezu, ein Dichter, der ſich auf ſeinen Zweck verſtehe, werde das Unglück, das über ſeine Perſonen hereinbreche, nur durch den Zwang der Umſtände herbeiführen; das Mitleid ſey dann reiner, weil keine moraliſche Zweckwidrigkeit Statt finde. Namentlich ſchwäche es unſern Antheil, wenn ſich der Unglückliche durch eine unverzeihliche Schuld in ſein Verderben geſtürzt habe, wie Lear.

Es iſt wirklich nur aus dem damals noch verbreiteten Subjectivismus der ganzen Denkart zu erklären, wenn Männer, wie Schiller und Schlegel den Schickſalsbegriff ſo auffaſſen konnten; denn das leuchtet doch bei dem erſten Anblick einer wahren Tragödie ein, daß die Ehrfurcht, zu welcher ſie uns auffordert, nicht einer ſubjectiven Größe, nicht der Willenskraft eines Subjects im Widerſtande gegen Aeußeres, ſondern daß ſie etwas Höherem gezollt wird, welchem das, noch ſo heroiſche, Subject ſich unterordnen muß. Es iſt ja in Wahrheit nichts erhaben, als Gott, und nur deswegen fanden wir uns in dieſer Unterſuchung von einer Stufe zur andern höher getrieben, weil die früheren Stufen keine adäquate Betrachtung der Gottheit enthielten. Sofern aber dennoch auch in den früheren Stufen eine wirkliche Erhabenheit iſt, ſo iſt es bereits eine göttliche. Wir ſchauen Gott auf der erſten Stufe als allgemeine Subſtanz, auf der zweiten

als Subject, jezt ſollen wir ihn als Einheit des allgemeinen Weſens und des einzelnen Geiſts, als das, was er in Wahrheit iſt, als abſoluten Geiſt kennen lernen. Eben hiemit leuchtet auch ein, daß die Macht, welcher die tragiſche Perſon unterliegt, nicht eine äußere ſinnliche Gewalt iſt. Der eigentliche Hebel des Tragiſchen wäre nach dieſer Theorie der Zufall: grundlos und ohne alles Verſchulden der tragiſchen Perſon verſchwört er ſich gegen dieſe, und indem ſie mit demſelben kämpft, gibt ſie uns ihre moraliſche Größe zu bewundern. Man vergl. hierüber die treffenden Bemerkungen von Solger. Nachgel. Schr. 2, 514. ff. Vorleſ. über Aeſth. 99. Zwar ſuchen Schiller und Schlegel die Verkettung der Umſtände, aus welcher das tragiſche Schickſal hervorgehen ſoll, auf eine tiefere Urſache zurückzuführen, indem dieſer ſagt, die Nothwendigkeit in der Tragödie dürfe keine bloße Naturnothwendigkeit ſeyn, ſondern müſſe jenſeits der ſittlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen, und jener, am reinſten ſey das Tragiſche, wenn unſere Unzufriedenheit über die phyſiſchen Leiden der tragiſchen Perſon ſich in das Bewußtſeyn einer teleologiſchen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliere. Es iſt hiemit zugegeben, daß wir etwas Ueberweltliches in der tragiſchen Verwicklung anerkennen ſollen; dieſe überweltliche Macht ſoll ſich aber nur auf die äußeren Umſtände erſtrecken, aus denen dem moraliſchen Helden, dem Fleiſchgewordenen, kategoriſchen Imperativ ein phyſiſches Leiden erwächst. In das Innere ſeines Geiſtes ſoll dieſe höhere Macht nicht hineinreichen, ſeine Größe ſoll nicht als Gabe dieſer höheren Macht, ſein Leiden nicht als ein Tribut ſeiner

Schwäche erscheinen. Jenes Ueberweltliche besizt also blos die äußere Welt als seine Domäne, und da die Geisterwelt nicht auch ihm angehört, so fällt der Geist außer dasselbe, und es bleibt, consequent vorgestellt, so wenig Schiller und Schlegel es Wort haben, eine unvernünftige Macht. Der Held leidet daher durch blinden, dumpfen Zufall; sein Unglück ist eigentlich eine Rohheit, welche die äußere Natur an ihm ausübt, und dies, weit entfernt, das eigentlich Tragische zu seyn, ist vielmehr das Gegentheil desselben. Es fällt Jemand und bricht ein Bein, er muß eine sehr schmerzhafte Operation aushalten, bei der er sich jedoch standhaft zeigt — dies wäre der wahre Stoff für eine Tragödie nach Schillers und Schlegels Theorie. Auf welch' engen Raum wird das Uebersinnliche eingeschränkt und wie unangenehm schnappt der ganze Satz ab, wenn Schiller (Ueber die Pathet.) sagt: „Zweck der Kunst ist Darstellung des Uebersinnlichen, und die tragische Kunst bewerkstelligt dies dadurch, daß sie uns — die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affects versinnlicht."

Es gibt allerdings berühmte Tragödien, in welchen das, was man Zufall nennt, eine bedeutende Rolle spielt. Daß der Mann, welchem Oedipus begegnet, gerade sein Vater ist, dies können wir einen Zufall nennen; im Hamlet führt die zufällige Verwechslung der Rappiere am Ende die vollständige Katastrophe herbei. Auch die Erzählung Herodots, 1, 36. ff., wo durch den Zufall eines verfehlten Speerwurfes des Crösus Sohn getödtet wird, hat eine tragische Färbung. Allein in allen diesen Fällen hat der Zufall immer nur in einem ethischen Zusammenhang,

in Zuſammenhang mit menſchlichen Handlungen, mit Schuld und Strafe eine Bedeutung. Oedipus iſt unvorſichtig und reizt den Zufall, welchem nicht zu trauen er bereits durch Winke gewarnt klug genug ſeyn ſollte. Im Hamlet iſt die Verwechslung der Rappiere ebenfalls nur in ihrem ethiſchen Zuſammenhange von Bedeutung. Laertes und der König haben abſichtlich einen derſelben geſchärft und vergiftet; daß in der Hitze des Fechtens eine Verwechslung Statt finden könne, lag für ihre Berechnung zwar nicht nahe, doch gehört es als möglicher Fall unter die für ſie ſelbſt vorausſichtbaren Folgen ihrer Argliſt; ſie fordern alſo den Zufall heraus, ſie reizen ihn, und der Pfeil kehrt ſich gegen den eigenen Schützen, die Schlinge, die ſie dem Hamlet legten, fängt dieſen, aber auch die Jäger. Dies iſt etwas ganz Anderes, als wenn man ſagt, ein zufälliges Leiden, das blos in der äußeren Natur liege, blos phyſiſch ſey, offenbare im Tragiſchen die Größe der ſittlichen Natur. Dieſes Leiden ſoll ebendeswegen auch ein unverſchuldetes ſeyn, und hiefür eben ließe ſich wieder Hamlet anführen, indem es den Anſchein hat, daß er ganz unſchuldig jener Argliſt unterliege. Allein ganz unſchuldig iſt er nicht, ſondern ihn reißt das Gericht, das über die Schuldigen ergeht, mit in den Abgrund, weil er der Vollſtreckung deſſelben, die ihm übertragen iſt, als ein ſkeptiſcher Charakter nicht gewachſen ſich zeigt. Auch in der Geſchichte bei Herodot iſt es nicht reiner Zufall, denn Cröſus iſt gewarnt, es iſt eine Unvorſichtigkeit, daß er ſeinen Sohn auf die Jagd läßt, er iſt ſchwach genug, ſich durch einen ſo albernen Grund (Kap. 39.) über die Gefahr täuſchen zu laſſen, daß man in dem unglücklichen Ausgange eine Strafe ſeiner

Verblendung erkennen muß. Von der andern Seite hängt das Unglück mit dem Schicksalsfluche zusammen, der auf dem Thäter Adrastus ruht; eine Seite, die hier noch nicht erörtert werden kann.

Ein Unglück, das, im sinnlosen Zufalle gegründet, nur deswegen auf ein Individuum hereinbräche, um dessen Widerstandsvermögen zu offenbaren, könnte auch unmöglich den wahren tragischen Eindruck hervorbringen. Der tragische Schmerz ist ja ein ganz anderer, als der dumpfe Schmerz über unglückliche Collisionen des Menschen mit der geistlosen Naturnothwendigkeit. Im wirklichen Leben trösten wir uns bei solchen häßlichen Erfahrungen durch den Glauben an eine Vorsehung, welcher auf das Begreifen des Zusammenhangs verzichtet. Dieser ächt christliche Glaube, so vortrefflich er ist, wenn er in der gemeinen Noth der Wirklichkeit uns tröstet, gehört aber sofern eben nicht in die Tragödie, als in ihr diese gemeine Noth einer höheren Noth, der tragischen Noth, die aus der menschlichen Schuld hervorgeht, weichen soll, so daß der Zusammenhang zwischen dem äußeren Unglück und dem ethischen Verhalten des Subjects hier, im Drama, einleuchtet, während er in den genannten Fällen des wirklichen Lebens nicht einleuchtet. Es darf nur Jeder sich selbst fragen, ob ihm dadurch der tragische Schmerz über Lears Schicksal gestört und getrübt werde, daß er dieses im Zusammenhange mit der Schwäche des Greises als ein verschuldetes erkennt? Ob nicht vielmehr gewiß dann erst sein Schmerz zu einem unschönen und wüsten Gefühle würde, wenn er den Greis ganz grundlos solches Ungemach müßte erdulden sehen?

Was Schiller und Schlegel für das Tragische erklären, gehört in die Lehre von der blos subjectiven Erhabenheit, wo wir ihm seine Stelle angewiesen haben. Denn es soll ja nach dieser Vorstellung das Schicksal immer nur dazu dienen, eine subjective Größe zu offenbaren; die subjective Größe bildet aber nur ein Moment, ein Ingrediens im Tragischen, dessen wahrer Begriff vielmehr der ist, daß alle subjective Größe einer absoluten Größe weichen muß, daß selbst das Höchste und Edelste im Menschenleben, weil es dieser absoluten Größe inadäquat ist, zu Grunde gehen muß. Sehr treffend bemerkt Solger (Nachg. Schr. 2, 517.) gegen Schlegel, nach der tragischen Ansicht bestehe vielmehr gerade in unserer Stärke unsere Schwäche.

Wenn ich sage, jene subjective Größe bilde nur ein Moment im Tragischen, so ist übrigens zugegeben, daß allerdings in einem Drama unter andern Personen auch solche vorkommen können, welche in das hereinbrechende Gericht unschuldig mit hineingezogen werden und durch ein schönes Dulden unser Mitleiden erregen; eine Rolle, welche, namentlich der weiblichen Natur angemessen, von Aeschylus in der Person der Kassandra, von Shakespeare in der Person der Ophelia und Cordelia glänzend dargestellt wurde. Allein nicht nur leuchtet ein, daß in dem Schicksal solcher einzelnen Personen die Tragödie nicht erschöpft ist, sondern ich behaupte sogar, daß unser poëtisches Mitleiden auch mit diesen unschuldig untergehenden schönen Naturen aus der Einsicht, daß sie von dem verschuldeten tragischen Schicksale, das im Ganzen der Tragödie herrscht, seine bedeutendste Nahrung ziehe.

Den wahren Begriff des tragiſchen Schickſals bilden dem Ausgeführten zufolge zwei Momente: das Abſolute und das Subject. Beide ſtehen in dem Verhältniſſe zu einander, daß das Letztere, das Subject, zwar dem Abſoluten ſein Beſtehen, ſeine Kräfte, ſeine Größe verdankt und dadurch als eine bedeutende Macht erſcheint: aber auch nur erſcheint; denn daß es dieſe Größe jenem Höheren verdankt, und daß dieſe Größe ſelbſt, verglichen mit jenem, nur eine relative, an Schwachheiten und Blößen krankende iſt, — dies erweist ſich im Tragiſchen, die menſchliche Größe ſchlägt um in menſchliche Kleinheit, und wir rufen aus: „o, was iſt Menſchengröße, Menſchenruhm!“ Aber weil ſich im Untergange der menſchlichen Erhabenheit eben die göttliche offenbart, ſo geht dieſer Schmerz bei dem Zuſchauer in ein Gefühl der Verſöhnung über, das um ſo reiner iſt, je klarer ebendieſe Offenbarung auch der tragiſchen Perſon zum Bewußtſeyn kommt. Hierüber unten ein Mehreres. Es ſind nun vor Allem die verſchiedenen Stufen, welche die, hier zunächſt nur ganz unbeſtimmt und allgemein definirte, tragiſche Idee durchwandert, zu entwickeln. Hätte man dieſe ſtufenmäßigen Differenzen, welche der Begriff des tragiſchen Schickſals ſich ſelbſt gibt, nicht überſehen, ſo wäre auch die Frage über das Schickſal, wie die über das Schöne und über das Erhabene im Allgemeinen, gewiß weniger verwirrt worden. Denn indem der Eine dies, der Andere jenes behauptete, und doch jeder ſeine Anſicht mit bewährten Beiſpielen aus der tragiſchen Poëſie belegen konnte, ſo mußte natürlich eine Unklarheit entſtehen, welche ſich einfach löst, wenn man nachweist, daß die eine Anſicht von einer niederern, die andere

von einer entwickelteren Stufe der Schicksals-Idee hergenommen ist.

Diese Stufen nun richten sich nach der niederern oder höheren, sinnlichern oder geistigern Auffassung des Absoluten, mit welchem die relative, subjective Größe in Widerspruch geräth. Dieses kann nämlich erscheinen entweder nur als Substanz, als ein nicht weiter bestimmbarer Abgrund einer unendlichen Macht, oder aber als Geist, als die höhere selbstbewußte Einheit der endlichen, durch ihre Beschränktheit vielfach sich Blößen gebenden und unter einander collidirenden Geister. Innerhalb der lezteren Auffassung ist, wie wir sehen werden, wieder ein specifischer Unterschied von zwei Stufen, der so markirt hervortritt, daß im Ganzen drei Hauptformen des Schicksalsbegriffs unterschieden werden müssen. Ein anderer Eintheilungsgrund ist der des Antiken und Modernen, der nicht mit dem hier aufgestellten zusammenfällt. Es wird sich vielmehr zeigen, daß sowohl die antike, als auch die moderne Ansicht alle diese drei Stufen, nur in verschiedenem Ausbildungsgrade, durchläuft. Auf der

Ersten

oder niedrigsten Stufe nun erscheint das Absolute, wie so eben bemerkt, als der dunkle Grund einer unendlichen Naturmacht, dem das Subject nicht wegen einer ausdrücklichen Schuld, sondern nur überhaupt, weil es als endliche, individuelle Existenz dem Allgemeinen nicht adäquat ist, seinen Tribut bezahlen, seine Größe zurückgeben, seine Existenz opfern muß. Die Unangemessenheit des Individuums an das Absolute ist auf dieser Stufe noch mehr sinnlicher

Art, weil das Absolute selbst mehr sinnlich, als geistig aufgefaßt wird. Die Schuld ist die Existenz, das Heraustreten des Individuums aus der Indifferenz der allgemeinen Lebensquelle, und die Strafe dafür ist, daß es in den dunkeln Grund, aus dem es stammt, zurückgeschlungen wird. Den Stoff zu dieser Anschauung bildet jede Art von Existenz durch ihre Vergänglichkeit, den evidentesten aber diejenige Existenz, welche über die gleichgültige Masse des Gewöhnlichen durch außerordentliches Glück hervorragt. Diese bevorrechtete Existenz sinkt zusammen als eminentes Beispiel von dem Verhältnisse aller irdischen Größe zur absoluten. Das Schicksal erscheint daher hier als ein „Nivelliren," seine Thätigkeit besteht darin, „das Vorzügliche herunterzusetzen, so daß es mit Anderem auf gleicher Stufe steht." (Hegel Rel.Philos. 2, 90.)

Zu allen Zeiten hat sich diese Anschauung in der Menschheit ausgesprochen und neben einer tieferen, ethischen Auffassung des Schicksalsbegriffes ihre relative Wahrheit behauptet. Es ist der tragische Eindruck, den der Untergang eines mit äußeren Gaben, Schönheit, Körperkraft, Reichthum, Ansehen vorzüglich ausgestatteten Subjects auf uns macht, und den Schiller in seiner Nänie „Auch das Schöne muß sterben u. s. w." so rührend ausgesprochen hat, der sich auf diesem Standpunkte geltend macht. Man kann die ganze Stufe bezeichnen als das nur erst in naturphilosophischer, noch nicht in ethischer Form erscheinende Tragische. Im griechischen Sinne läßt sich sagen, es offenbare sich hier die Nemesis, nicht, wie sie mit Zeus identisch ist, von seinem Willen abhängt, sondern als die Tochter der alten Nacht, die Welt erscheine

als von den alten Göttern regiert. Die Schelling'sche Philosophie hat in ihrem dunkeln Grunde einen sehr einleuchtenden Anknüpfungspunkt für diese Idee, und man wird z. B. an folgende Stelle erinnert: „Auch in Gott wäre ein Grund der Dunkelheit, wenn er die Bedingung nicht zu sich machte, sich mit ihr als Eins und zur absoluten Persönlichkeit verbände. Der Mensch bekommt die Bedingung nie in seine Gewalt, ob er gleich im Bösen darnach strebt; sie ist ihm nur geliehen, von ihm unabhängig, daher sich seine Persönlichkeit und Selbstheit nie zum vollkommenen Actus erheben kann. Dies die allem Endlichen anklebende Traurigkeit: daher der Schleier der Schwermuth, der über die ganze Natur ausgebreitet ist, die tiefe, unzerstörliche Melancholie des Lebens." (Phil. Unters. über das Wesen der menschl. Freih.)

Ich habe gesagt, daß diese Empfindung zu allen Zeiten durch die Erfahrung von der Vergänglichkeit auch des Trefflichsten in der Menschheit lebendig gewesen sey. Den Alten lag sie jedoch näher, als uns, da ihnen das Moment des Natürlichen in ihrer Vorstellung von der Gottheit unentbehrlicher war. Es erledigt sich hiemit die Frage, ob das Schicksal nach der Vorstellung der Alten eine blinde, verstandlose Nothwendigkeit gewesen sey oder nicht. Wenn man von dem griechischen Polytheismus Consequenz voraussezt, so muß diese Frage allerdings einfach bejaht werden. Denn da jede bestimmte Gestalt ethischer und intellectueller Natur einmal an die einzelnen Götter ausgetheilt war, da die bestimmten sittlichen Mächte, welche das Leben regieren, bereits in diesen hypostasirt waren, so blieb für die höchste Einheit, welche über dieser Götterwelt anzunehmen

der Vernunft-Instinct nöthigte, keine Bestimmtheit mehr übrig, sondern dieselbe mußte betrachtet werden als einfache Nothwendigkeit, von welcher sich weiter kein Inhalt, kein Grund, kein Begriff angeben lasse. Eine sittliche Idee, wie Gerechtigkeit, Gewissen, Strafe wurde in der griechischen Vorstellungsweise unmittelbar, wie bekannt, zu einer Person; diese Begriffe fallen daher nicht in das absolut Allgemeine, welches über diesen Besonderheiten als Schicksal schwebt, und es läßt sich von diesem weder Gerechtigkeit, noch Ungerechtigkeit prädiciren. Es ist auch streng genommen nicht richtig, das Schicksal eine blinde Willkühr zu nennen: diese läßt sich so wenig, als eine weise Leitung vom Schicksale aussagen, das vielmehr nur als absolute Macht und nicht weiter zu bestimmen ist. Auf diese Consequenz hat besonders Hegel aufmerksam gemacht (Rel. 2, 95. 113. Phänomenol. 549.) „— — Aber die Götter sind zugleich bestimmte Elemente, besondere Götter, die sich also zu Andern verhalten. Aber das Verhältniß zu Andern, das nach seiner Entgegensetzung ein Streit mit ihnen ist, ist eine komische Selbstvergessenheit ihrer ewigen Natur. Die Bestimmtheit ist in das göttliche Bestehen eingewurzelt und hat in seiner Begränzung die Selbstständigkeit der ganzen Individualität; durch diese verlieren ihre Charaktere zugleich die Schärfe der Eigenthümlichkeit und vermischen sich in ihrer Vieldeutigkeit. Ein Zweck der Thätigkeit und ihre Thätigkeit selbst, da sie gegen ein Anderes und somit gegen eine unbesiegbare göttliche Kraft gerichtet ist, ist ein zufälliges, leeres Aufspreizen, das ebenso zerfließt und den anscheinenden Ernst der Handlung in ein gefahrloses, seiner selbst sicheres

Spiel ohne Resultat und Erfolg verwandelt. Wenn aber an der Natur ihrer Göttlichkeit das Negative oder die Bestimmtheit derselben nur als die Inconsequenz ihrer Thätigkeit und der Widerspruch des Zwecks und des Erfolgs erscheint und jene selbstständige Sicherheit über das Bestimmte das Uebergewicht behält, so tritt ihr eben dadurch die reine Kraft des Negativen gegenüber und zwar als ihre lezte Macht, über welche sie nichts vermögen. Sie sind das Allgemeine und Positive gegen das einzelne Selbst der Sterblichen, das nicht gegen ihre Macht aushält; aber das allgemeine Selbst schwebt darum über ihnen und über dieser ganzen Welt der Vorstellung, welcher der ganze Inhalt angehört, als die begrifflose Leere der Nothwendigkeit, — ein Geschehen, gegen das sie sich selbstlos und trauernd verhalten, denn diese bestimmten Naturen finden sich nicht in dieser Reinheit."

Neben dieser Vorstellungsweise in der griechischen Welt geht nun freilich eine höhere her, mit welcher dann auch eine andere Ansicht über das Verhältniß der *Moῖρα* zu Zeus parallel lauft. Diese andere Ansicht besteht darin, daß die *Moῖρα* von Zeus abhängt oder mit ihm zusammenfällt, während sonst der Satz galt: *τὴν πεπρωμένην μοίρην ἀδύνατά ἐστιν ἀποφυγέειν καὶ θεῷ.* (Herod. 1, 91.) Hiemit mußte dann auch das Schicksal als eine sittlich-gerechte Macht angesehen werden; denn diese beiden Ansichten, daß es eine solche Macht, und daß es von Zeus abhängig sey, gehen eine aus der andern hervor, da das Schicksal in dem Augenblicke geistig und vernünftig erscheint, in welchem es von der selbstbewußten Persönlichkeit des höchsten Gottes abhängig gedacht wird, wiewohl bei

den Dichtern selbst beide Ansichten deswegen einander nicht immer nach sich ziehen, da die Mythen bildende Phantasie nicht auf logische Consequenz bedacht war. Man darf überhaupt deswegen, weil eine solche lichtvollere Ansicht Statt fand, nicht schließen, jene dunklere habe darum nicht existirt. Vielmehr liegen Beweise genug vor, daß beide Ansichten nebeneinander Statt fanden.

Es ist bekanntlich Herodot besonders, bei welchem das Schicksal in jenem Sinne einer begrifflosen nivellirenden Macht auftritt, und er hat hiefür den treffenden Ausdruck: Neid. Der Gottheit ist irdische Größe und Herrlichkeit an sich und ohne daß eine besondere Schuld des Besitzenden sie zur Strafe herausfordert, ein Dorn im Auge, weil ihr allein die Ehre gebührt, und sie stürzt daher den Gewaltigen unversehens von seiner Höhe. 1, 32. — „τὸ θεῖον πᾶν ἐὸν φθονερόν τε καὶ ταραχῶδες.“ Es erscheint sogar als eine Art von Spiel, welches die Gottheit mit dem Menschen treibt: „πολλοῖσι γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον ὁ θεὸς, προρρίζας ἀνέτρεψε.“ Dann 7, 10.: „Ὁρᾷς τὰ ὑπερέχοντα ζῶα ὡς κεραυνοῖ ὁ θεὸς, ἐᾷ φαντάζεσθαι, τὰ δὲ σμικρὰ ἐδὲν μιν κνίζει; ὁρᾷς δὲ ὡς ἐς οἰκήματα τὰ μέγιστα αἰεὶ καὶ δένδρεα τὰ τοιαῦτ' ἀποσκήπτει βέλεα; φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολούειν· ἕτω δὴ καὶ στρατὸς πολλὸς ὑπὸ ὀλίγου διαφθείρεται κατὰ τοιόνδε· ἐπεάν σφι ὁ θεὸς φθονήσας φόβον ἐμβάλῃ ἢ βροντὴν, δι' ὧν ἐφθάρησαν ἀναξίως ἑωυτῶν· ὁ γὰρ θεὸς οὐκ ἐᾷ φρονέειν ἄλλον μέγα ὁ θεὸς, ἢ ἑωυτόν.“

Wer einmal von dem Interesse ausgeht, überall die Anerkennung einer sittlichen Weltordnung zu finden, der könnte einwenden, daß in diesen beiden Stellen der Ge-

warnte ein Vermeſſener ſey, deſſen Ueberſchätzung ſeiner eigenen Größe Strafe verdiene. Crösus will ſich von Solon für den Glücklichſten aller Sterblichen erklärt wiſſen und es ruht ohnedies auf ſeinem Hauſe der Fluch eines alten Verbrechens. 1, 13. 91. Xerxes kennt ebenfalls keine Gränze. Man könnte namentlich in der zweiten Stelle ſich auf Ausdrücke wie φαντάζεσθαι, μέγα φρονέειν als Beweiſe davon berufen, daß bereits von einer ſtrafwürdigen Vermeſſenheit die Rede ſey. Auch iſt allerdings zwiſchen einem übergroßen Glücke und einer Ueberſchätzung menſchlichen Werthes, einer ὕβρις, ein kaum bemerklicher Uebergang. Es werden daher beide Erſcheinungen, eine ungewöhnliche Ausſtattung des Glückes und eine vermeſſene Geſinnung als Grund des Untergangs häufig einfach nebeneinander geſtellt, wie in Soph. Ajax. v. 749. ff.

τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπῳ φύσιν
βλαστών, ἔπειτα μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ.

Allein Herodot läßt den Solon nicht ſagen: mache nicht die Gottheit durch eine Selbſtüberhebung neidiſch, ſondern: überhebe dich nicht, weil die Gottheit (ohnedieß) neidiſch iſt. Auch beweist der Verlauf von Kap. 32., daß Solon ſeine Warnung auf einen metaphyſiſchen, nicht auf einen ethiſchen Satz baut, indem er die Unvollkommenheit und Unſicherheit des menſchlichen Glücks auf die Schranken der individuellen Exiſtenz überhaupt bezieht, welche es mit ſich bringen, daß jeder Vorzug mit einer Entbehrung bezahlt werde. Ebenſo erſcheint in der Stelle 7, 10. die Gottheit als neidiſch, auch ohne durch ὕβρις herausgefor-

dert zu seyn, wenn es heißt, deswegen werde ein großes Heer oft von einem kleinen geschlagen, weil der Gott aus Neid einen Schrecken hineinsende oder einen Donner u. s. w.

Will man dennoch diese Stellen nicht als hinlängliche Beweise gelten lassen für die Ansicht, daß der Neid der Gottheit die Glücklichen auch ohne ausdrückliche Verschuldung blos wegen ihres Glücks treffe, so ist Herod. 3, 40—43. auf jeden Fall schlagend. Denn bei dem ungewöhnlichen Glücke des Polykrates entsezt sich der Gastfreund Amasis so sehr, daß er ihm sogar die Gastfreundschaft absagen läßt, keineswegs darum, weil Polykrates den Zorn der Gottheit herausgefordert hätte; Polykrates zeigt sich vielmehr, indem er ein werthes Kleinod in die See wirft, bereit zu einem freiwilligen Opfer. Also schon das übergroße Glück des Polykrates an sich ist dem Amasis hinreichende Quelle einer dunkeln Ahnung.

Man darf sich auch an dieser Vorstellungsweise gar nicht stoßen, denn auch wir Neueren, so oft wir die Wahrscheinlichkeit des Unbestands menschlichen Glücks auf den einfachen Satz der Vergänglichkeit alles Irdischen gründen, sprechen dieselbe Idee aus. Denn ziehen wir von der Idee des Herodot das Anthropopathische ab, so enthält sie nichts Anderes, als eine metaphysische Erklärung der Vergänglichkeit alles Endlichen. Er erklärt dieselbe aus dem Verhältnisse des Endlichen zum Absoluten, welches seinen Ursprung aus diesem durch seine Rückkehr in dasselbe bewähren muß und um so auffallender bewährt, je mehr es den Schein um sich verbreitete, als habe es eine unabhängig für sich bestehende Größe. Das Anstößige entsteht nur theils, wenn man meint, die ganze Schicksals-Idee

ſey in dieſer Vorſtellung ausgeſprochen, theils aus dem Anthropopathiſchen des Ausdrucks, welches im Volksglauben wahrſcheinlich in's Grelle gezogen wurde, was auch die Philoſophen, Plato namentlich, veranlaßte, denſelben zu bekämpfen, welcher Leztere darauf drang, daß ὁ φθόνος ἔξω τῶ θείω ἴσταται. Ein ſchönes Wort, allein die durch die Grundlage ſeiner Religion geſicherte Weltanſicht des Chriſten kann unbefangen das Wahre in jener Vorſtellung von einem Neide der Gottheit gelten laſſen, während der rationale Heide über dem Bedenklichen des Ausdrucks gegen die verborgene Tiefe deſſelben, wie überhaupt gegen Kunſt und Poëſie, pedantiſch ward.

Allerdings aber ſpricht dieſe Idee das Weſen des Tragiſchen noch in einem ſo unbeſtimmten und untergeordneten Sinne aus, daß es keineswegs in derſelben erſchöpft iſt. Denn wir wollen in der Tragödie ein Bild des Lebens ſehen und der ewigen Macht, die es beherrſcht. Aber weder vom menſchlichen Leben, noch von dieſer Macht bekomme ich ein Bild, wenn der geiſtige, ſittliche Gehalt beider nicht hervortritt. Dieſe blos naturphiloſophiſche Auffaſſung des Tragiſchen kann daher in der Tragödie vorkommen, wie ſie z. B. von Thekla in Schillers Wallenſtein ausgeſprochen wird bei der Nachricht von dem Tode des Max Piccolomini: „das iſt das Loos des Schönen auf der Erde," aber ſie kann nicht Grund-Idee einer Tragödie ſeyn. Auch im Alterthum tritt ſie nur in der Geſchichtſchreibung und im Epos einfach und ſelbſtſtändig auf, in der Tragödie kommt ſie nur vor neben der höheren Schickſals-Idee, wie in der angeführten Stelle aus dem Ajax des Sophokles, um dann dieſer

lezteren mehr oder weniger ausdrücklich Platz zu machen. So erscheint in den Persern des Aeschylus das Schicksal im Volksglauben als listiger Betrug, der den Menschen schmeichelnd in's Nez lockt, δολομήτις ἀπάτα θεῦ v. 91., als θεῶν φθόνος v. 360., dagegen in der reineren Betrachtung des aus dem Geisterreiche heraufbeschworenen Darius als gerechte Vergeltung der Vermessenheit des Xerxes v. 736. ff. 804. ff., und ausdrücklich widerspricht im Agamemnon des Aeschylus v. 755. ff. der Chor dem „alten Spruche, παλαίφατος λόγος," daß aus großem Glücke nothwendig Unheil erwachse; im Hause des Gerechten pflanze sich das Glück harmlos fort. Es erhellt, daß sich die griechische Bildung dieser Auffassungsweise als einer unzulänglichen bewußt war, und es ist schon zum Voraus gar nicht denkbar, daß in irgend einer Tragödie, sey es nun eine antike oder moderne, der bloße Glanz der Existenz ohne alle ethische Beziehung, ohne Schuld als Grund der tragischen Katastrophe dastehen kann. Das wahrhaft Tragische beginnt vielmehr erst mit der

Zweiten

Stufe, auf welcher das Schicksal als Gerechtigkeit, hiemit als geistige Macht in einem sittlichen Kreise herrscht. Das tragische Subject bezahlt in seinem Leiden die Schuld eines bewußten, imputabeln sittlichen Vergehens; nicht die Schranke der Existenz überhaupt vernichtet es, sondern es will die Schranken des Endlichen überfliegen, es verlezt die sittliche Ordnung, und zur Strafe dafür dreht sich seine scheinbare Größe plözlich, wiewohl nicht unvorbereitet, in Erniedrigung, ja Annullirung um. Hier bekommt daher das Leiden desselben erst einen wahren Sinn.

Die verschiedenen Grade und Arten dieser Schuld zu durchwandern, liegt außerhalb unseres Zwecks. Daß dieselbe nicht gemeiner Art seyn darf, sondern nur als die schwache Seite eines übrigens großartigen Subjects erscheinen, oder aber, wenn auch als höchste Bosheit auftretend, wenigstens durch Energie und Verstand imponiren muß, folgt von selbst aus dem Wesen des Schönen. Hier ist nur von den einfachen Elementen des Tragischen die Rede; es genügt daher, den Satz festzuhalten, daß in dem Grade, in welchem das Schicksal ohne vorhergegangene Schuld, also unvernünftig einschreiten würde, die Ehre dessen, was eben in der Tragödie der Gegenstand der Ehrfurcht seyn soll, geschwächt würde. Durch diese ethische Wendung des tragischen Verhältnisses bekommt auch die Strafe, welcher die Schuld anheimfällt, einen andern Sitz, als auf der vorigen Stufe; sie tritt aus der äußeren Verflechtung der Umstände in's Innere des Bewußtseyns. D. h. sie kann zunächst wohl in einer äußeren Begebenheit bestehen, aber diese selbst ist nur in ihrem sittlichen Zusammenhange mit dem Bewußtseyn von Bedeutung, oder hat wirklich in einem menschlichen Willen ihren Grund. Das Uebel erscheint als Strafe auch dann, wenn es nicht unmittelbar mit dem Vergehen zusammenhängt; es genügt für die sittliche Auffassung desselben, wenn es in dem Bewußtseyn des Leidenden als Strafe für wirkliche Vergehen sich ankündigt, wie z. B. Maria Stuart ungerecht leidet, aber dennoch ihr Leiden als Buße ansieht. Ganz ohne ethischen Zusammenhang mit einer Verschuldung, wie Schiller meint, der freilich in seiner Ausübung diese Theorie hinter sich hatte, darf das Uebel nie erscheinen, und um so reiner

offenbart sich das Tragische, je mehr Schuld und Uebel im Causalzusammenhange stehen.

Hier tritt nun freilich ein bedeutender Unterschied zwischen der antiken und modernen Betrachtungsweise ein, der aber — um dies vorauszuschicken — nicht darin besteht, daß das Subject nach jener unschuldig litte, wie z. B. Gruppe (in s. Ariadne) meint, indem er sagt, die Schuld beruhe nur auf einer Illusion des tragischen Subjects, dem Zuschauer erscheine dessen Unglück nicht als Strafe, sondern dieser könne nur Mitleid fühlen. Daß dies unrichtig ist, läßt sich am zweckmäßigsten an derjenigen Tragödie nachweisen, welche am häufigsten als Beleg für das Gegentheil angeführt wird, nämlich am Oedipus. Hiemit findet seine weitere Begründung, was oben zunächst gegen die Schiller'sche und Schlegel'sche Ansicht erinnert wurde.

Oedipus erschlägt seinen Vater, den er nicht kannte. Er war gereizt und betrachtet seine Handlung im antiken Sinne nur als eine gerechte Rache. Er heirathet seine Mutter, ohne es zu wissen. Nachdem er durch sein eigenes Inquiriren den wahren Thatbestand ergründet hat, kann er, dem ein so schauderhaftes Licht wurde, das Licht des Tages nicht mehr sehen, er blendet sich und betrachtet sich selbst als den verworfensten Verbrecher. Und dennoch erklärt er sich ebensosehr für unschuldig in mehreren nachdrücklichen Aeußerungen im Οἰδίπους ἐπὶ Κολ. v. 256. ff.

— — — — Τά γ' ἔργα μὲν
Πεπονθότ' ἐσὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα,
Εἴ σοι τὰ μητρὸς καὶ πατρὸς χρείη λέγειν,

ὦ δ' ἕνεκ' ἐκφοβεῖ με. τῶτ' ἐγὼ καλῶς
Ἔξοιδα. καίτοι πῶς ἐγὼ κακὸς φύσιν,
ὅστις παθὼν μὲν ἀντέδρων, ὡς', εἰ φρονῶν
ἔπρασσον, ἐδ' ἂν ὧδ' ἐγιγνόμην κακὸς;
νῦν δ' ἐδὲν εἰδὼς ἰκόμην, ἵν' ἰκόμην.
ὑφ' ὧν δ' ἔπασχον, εἰδότων ἀπωλλύμην.

Ebenſo v. 516—518. 542—545. 960. ff. Alſo ein reiner Spielball des Fatums? Der nur durch eine Illuſion in dieſen Abſcheu vor ſich verfiel, den Irrthum dieſer Illuſion dann erkannte und ſich ihr dennoch nicht entziehen konnte? Keineswegs, und zwar nicht blos deswegen keineswegs, weil etwa, wie Solger (Nachgel. Schr. 2, 468.) ſagt, der innere, in gewaltiger Wahrheit ſich aufdrängende Abſcheu der Natur durch die vollkommenſte Ueberzeugung von der eigenen Unſchuld nicht beſchwichtigt wird; ſondern deswegen, weil er wirklich nicht unſchuldig iſt. Zunächſt leuchtet ein, daß der Dichter in den Charakter des Oedipus etwas Herriſches und Heftiges gelegt hat, wie denn auch jener Mord offenbar eine jähzornige Handlung war. Dies allein würde jedoch freilich nach antiker Anſicht noch keine Schuld begründen, was ja Oedipus ſelbſt in der mitgetheilten Stelle ſo ſtark hervorhebt. „Wie verriethe der auch böſen Sinn, der, erſt beleidigt, wieder that, was wiſſend auch vollbringend Niemand böſen Ruf erwerben mag?“ Allein Oedipus hatte bereits Winke erhalten, daß es mit ihm etwas Beſonderes auf ſich habe, daß es, ſo zu ſagen, mit ihm nicht ganz geheuer ſey, er hatte bereits Urſache, gegen den Zufall argwöhniſch zu ſeyn, und im Widerſpruche mit dieſer von ihm bereits vorher gemachten Erfahrung iſt ſein Jähzorn allerdings eine ſehr

imputable Unvorsichtigkeit: er hat diese sammt ihren nicht beabsichtigten Folgen zu verantworten, wie jeder Andere auch die nicht gewollten Folgen seiner That zu verantworten hat. Freilich meinte er noch immer, Polybos, König von Korinth, sey sein Vater, und er sey der Prophezeihung des Orakels eben durch die Flucht aus Korinth entgangen; allein er hatte ja früher gehört, er sey nicht der Sohn des Polybos, es hatte diese Aeußerung bedeutenden Eindruck auf ihn gemacht, und das Orakel hatte ihn hierüber keineswegs beruhigt. Er hat also eine Ahnung, daß er auf unterhöhltem Boden wandelt, und er sollte keinen Schritt ohne Behutsamkeit thun.

Hegel Phänom. 348. ff. betrachtet daher diese Tragödie, wie jede andere, als einen Streit zwischen einseitig Berechtigten; hier ist es der Streit zwischen dem Bewußten und Bewußtlosen, dem Rechte des Selbstbewußtseyns und dem göttlichen Rechte des Wesens. Beide sind in ihrer Wurzel Eines, was im Wesen ist, ist an sich auch im Selbstbewußtseyn; der Mensch hat als vernünftiges, sittliches Wesen das Vertrauen, und darf es haben, daß die Welt der Natur und Sittlichkeit so sey, wie sie in seinem Bewußtseyn erscheint. Daher ist es das Recht des sittlichen Bewußtseyns, daß die That nichts anderes sey, als es weiß. Allein gerade durch die That tritt es aus seiner ruhigen Einheit mit dem Wesen heraus; der Entschluß, die Handlung ist als etwas Einzelnes, Bestimmtes etwas Einseitiges und es coincidirt daher in dem Resultate derselben das Bewußtseyn nicht mit dem ganzen Umfange des Wesens: beide decken sich nicht, es entsteht Schuld. Oedipus konnte unschuldig bleiben, wenn er jede rasche

That vermied; denn es lag doch wenigstens dunkel in seinem Bewußtseyn, daß die Welt, in der er lebe, für ihn etwas Gefährliches in ihrem Schooße verberge, und so war denn, so lange er sich ruhig verhielt, die Welt als das, was sie für ihn war, als eine solche, vor der man sich in Acht nehmen muß, richtig in seinem Bewußtseyn gegenwärtig. Er bricht los zu seiner raschen Handlung: jezt in diesem leidenschaftlich auf einen bestimmten Zweck gerichteten Wollen sezt er die Wirklichkeit, wie er sie ansehen mußte, aus dem Auge, — und er ist verloren. „Dem Handeln liegt nur die Eine Seite des Entschlusses am Tage; er ist aber an sich das Negative, das ein ihm Anderes, ein ihm, der das Wissen ist, Fremdes gegenüberstellt. Die Wirklichkeit hält daher die andere, dem Wissen fremde Seite in sich verborgen, und zeigt sich dem Bewußtseyn nicht, wie sie an und für sich ist, — dem Sohne nicht den Vater in seinem Beleidiger, den er erschlägt; — nicht die Mutter in der Königin, die er zum Weibe nimmt. Dem sittlichen Selbstbewußtseyn stellt auf diese Weise eine lichtscheue Macht nach, welche erst, wenn die That geschehen, hervorbricht und es bei ihr ergreift; denn die vollbrachte That ist der aufgehobene Gegensatz des wissenden Selbst und der ihm gegenüberstehenden Wirklichkeit. Das Handelnde kann das Verbrechen und seine Schuld nicht verläugnen; — die That ist dieses, das Unbewegte zu bewegen und das nur erst in der Möglichkeit Verschlossene hervorzubringen, und hiemit das Unbewußte dem Bewußten, das Nichtseyende dem Seyn zu verknüpfen. In dieser Wahrheit tritt also die That an die Sonne; — als ein Solches, worin ein Bewußtes einem Unbewußten, das

Eigene einem Fremden verbunden ist, als das entzweite Wesen, dessen andere Seite das Bewußtseyn, und auch als die seinige erfährt, aber als die von ihm verlezte und feindlich erregte Macht."

Ich habe diese Stelle ganz mitgetheilt, weil sie dem Gegenstande eine tiefere, metaphysische Begründung gibt und einen wirklich großartigen Blick eröffnet, indem sie den Fall des Oedipus als einen Kampf zwischen der bewußten und unbewußten Seite des Universums darstellt. In den übrigen Tragödien der Griechen ließe sich an jeder einzelnen nachweisen, daß das tragische Subject nicht unschuldig untergeht; es genügt jedoch, es an derjenigen aufgezeigt zu haben, in welcher es am zweifelhaftesten erscheint. Deswegen soll nun aber, weil vorläufig premirt werden mußte, daß ein ganz unverschuldetes Leiden untragisch wäre in der antiken wie in der modernen Poësie, die große Differenz dieser beiden auch in diesem Punkte nicht geläugnet werden, und es ist von Interesse für die Philosophie des Tragischen überhaupt, diese Differenz hervorzuheben.

Die beiden Momente des Tragischen, das Absolute und das Subject, die Nothwendigkeit (nur nicht im Schlegel'schen Sinne) und die Freiheit sind in der antiken Tragödie anders gemischt, als in der modernen. In der antiken Anschauungsweise ist das Schicksal, die Nothwendigkeit, welcher der der Mensch unterliegen soll, zuerst gegeben, und dieser, wiewohl nicht unschuldig, macht gleichsam nur die Anwendung des zum Voraus gesezten Schicksals auf sich. Die tragische Methode der Alten schreitet vom Un-

bedingten zum Bedingten fort, ist also synthetisch *). Dagegen in der modernen Welt ist das Erste, was gegeben ist, die Subjectivität, der frei und unbewußt handelnde Held; das Schicksal, das über ihn hereinbricht, entsteht erst, so vielfache Keime dazu ausgestreut liegen, durch sein Thun: er reizt es aus seinem Schlummer erst auf, während es dort als das erste Thätige erscheint. Man kann daher die moderne Behandlung des Schicksals analytisch nennen, weil sie vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Bedingten zum Unbedingten fortgeht.

Der Grund dieses Unterschieds ist nicht schwer in der Differenz der ganzen antiken und modernen Weltanschauung zu finden. Denn die Griechen waren zwar allerdings im Gegensatz gegen den orientalischen Geist zum Begriffe der freien Individualität gelangt, aber verglichen mit dem modernen trat doch in ihrer Denkweise die Subjectivität hinter die Nothwendigkeit zurück, indem ihnen diejenige Tiefe der Reflexion des Geistes in sich, welche erst infolge

*) Immermann (Ueber den rasend. Ajax des Soph. u. s. w.) nennt umgekehrt die tragische Composition der Alten analytisch, weil dasjenige, was die Katastrophe herbeiführen wird, in den meisten alten Tragödien schon im Beginne geschehen ist, wie die Unthat des Ajax und dergl. Dies ist ganz richtig und kann mit unserer obigen Bestimmung ganz gut zusammenbestehen, denn es handelt sich hier von zwei verschiedenen Punkten. Die Handlung, die das Schicksal der Hauptperson bestimmen wird, ist geschehen, und wird dann erst im Verlauf entwickelt, auf ihre Gründe reducirt u. s. w., dies ist analytisch. Aber diese Handlung ging selbst aus dem Schicksal als ihrem Obersatz hervor, und dies ist synthetisch. Kurz — oben ist von der Methaphysik, bei Immermann von der Composition des griechischen Trauerspiels die Rede.

des Christenthums und weiter des Protestantismus den germanischen Völkern aufgegangen ist, ferne lag. Daher suchten sie auch in Fällen der Unschlüssigkeit den Ausschlag nicht in dem eigenen Innern, sondern ließen sich denselben durch äußere Zeichen geben, daher verlegten sie die Motive des sittlichen Thuns aus dem Subject hinaus in die Götter und betrachteten den Menschen zum großen Theile nur „als den Focus, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen." (O. Müller: Aesch. Eumen. p. 166. vergl. auch Hegel Relph. 2, 115. 116. 120.) Nach der christlich modernen Ansicht dagegen kann über das Schicksal des Menschen weder im Himmel, noch auf Erden irgendwo etwas zum voraus entschieden seyn: der Schauplatz, wo über sein Loos entschieden wird, ist nur sein eigenes Innere, und die göttliche Macht als Nemesis seiner Handlung, wenn sie auch im äußeren Complex der Umstände als eine von außen kommende Strafe erscheint, läßt die äußeren Umstände zu diesem Resultate nur vermöge ihres Zusammenhangs mit der sittlichen Handlung eintreten, sie ist daher in Wahrheit nicht etwas, das draußen ist, sondern sie wohnt selbst im geistigen Gebiete. Der Accent liegt daher bei uns Neueren auf dem Vorgang im Innern des Menschen, und Shakespeares Hamlet z. B., ein Trauerspiel, das durch die von den Manen des Ermordeten gebotene Rache etwas Antikes hat, unterscheidet sich schon durch die Skepsis des Helden, welche das Factum bezweifelt und selbst die Möglichkeit annimmt, ein höllischer Geist habe sich in die Gestalt seines Vaters verkleidet, deutlich genug von jeder antiken Tragödie. Nur bei dem skeptischen, dem alten Glauben entfremdeten Eu-

ripides hält es Oreſt für möglich, in dem Gebote Apollons die Stimme eines ἀλάστορ vernommen zu haben. Der Grieche ſagte: ſo iſt es, ſo muß es ſeyn, und fragte nicht weiter; das moderne Bewußtſeyn will den Entſchluß nur aus ſich ſelbſt nehmen und vorher vor allen möglichen Einwendungen des Zweifels rechtfertigen. Daß in Beziehung auf jenes Hinausrücken der Motive aus dem Inneren des Menſchen in den objectiven Willen der Götter bei Sophokles in Vergleichung mit Aeſchylus ein Fortſchritt Statt findet, iſt bekannt, indem bei dieſem der tragiſche Streit nicht in der menſchlichen Bruſt, ſondern unter den Göttern vor ſich geht, bei jenem die ganze Handlung mehr in das Gebiet der Innerlichkeit tritt. Dadurch jedoch wird die Schickſals-Idee bei Sophokles nicht gemildert: denn jenes Objectiviren und Theomorphiſiren der äſthetiſchen Motive iſt es nicht, was der Tragödie an ſich ſchon ihr Furchtbares gab und die menſchliche Freiheit in ein zweifelhaftes Licht ſtellte, da ja jene Götter, in deren Willen das Motiv einer Handlung hinüberverſezt wurde, doch wieder nichts Anderes repräſentiren, als ſittliche Mächte, die in der Menſchenwelt und Menſchenbruſt wohnen, und ſomit der griechiſche Zuſchauer bei dieſen Göttern ganz zu Hauſe war. Nicht die Götter ſind furchtbar, ſondern das Schickſal. Es mußte hier jene objective Art des Motivirens bei den Alten nur deswegen angeführt werden, um mittelbar die geſchilderte Geſtalt der antiken Schickſals-Idee zu erklären. Durch dieſe erſt wird die menſchliche Freiheit zweifelhaft, und öffnet ſich jener nächtliche Abgrund des Tragiſchen. Daher iſt bei Sophokles durch jenes Eintreten der Handlung in's Innere des Menſchen, wie

Gruppe richtig bemerkt, das Schickſal, weit entfernt, ſchonender zu werden, nur um ſo furchtbarer geworden, was ja eben der Oedipus Tyr. beweist. Die größere Milde des Sophokles hat einen anderen Grund, den wir unten werden kennen lernen.

Die ſynthetiſche Behandlung des Schickſals bei den Alten iſt nun näher in's Auge zu faſſen, und ihre einzelnen Seiten zu unterſcheiden. Es ſind namentlich drei Punkte, in denen ſie ſich geltend macht.

a. Das Schickſal iſt zum Voraus ausgeſprochen und angekündigt durch Träume, Orakel, Omina u. ſ. w. überhaupt durch myſtiſche Organe. Dies iſt der Hintergrund, auf welchem die Tragödie vor ſich geht. In einigen neueren Dramen iſt etwas Aehnliches der Fall, wie z. B. in Calderons: das Leben ein Traum; aber zur Regel kann es nimmermehr werden, weil ſich gegen dieſes fremde Wiſſen um etwas, das noch im Schooſe des eigenen Inneren des Subjects und der äußeren Wirklichkeit als etwas Künftiges liegt, das moderne Bewußtſeyn Ein für allemal ſträubt. Man ſage zu einem Menſchen jetziger Zeit, wie zu Laïos: du darfſt keinen Sohn mehr zeugen, er wird dich ermorden, dein Weib heirathen u. ſ. w., ſo wird er es, wenn nicht geradezu komiſch, wenigſtens gewiß nicht wichtig finden, er wäre denn durch kraſſen Aberglauben von der modernen Bildung ausgeſchloſſen. Macbeth gehört nicht hieher, denn die Hexen in demſelben repräſentiren mehr die Verlockung zum Böſen, als das göttliche Wiſſen des Ausgangs. Die Schickſals-Tragödien neuerer deutſcher Dichter ſind nicht darum ſo miſerabel, weil ſie die Schickſals-Idee herber auffaßten, als die Griechen, ſon-

dern weil sie diese Auffassungsweise auf einen Boden verpflanzen und einem Publikum vorhalten, wo sie als krankhafte Verzerrung erscheinen muß, während sie auf dem Boden, wo sie ursprünglich gewachsen ist, auf dem griechischen, eine herrliche und großartige Erscheinung war.

Schon in diesem Punkte kündigt sich an, daß auch die sittliche Imputabilität der Handlung von der alten Tragödie in ein ungewisses Licht werde gerückt werden. Denn daß darum, weil etwas im göttlichen Vorherwissen ist, es nicht vorherbestimmt sey, dies beruht auf einer Distinction, welche man in Beziehung auf Gott nicht mehr sollte hören müssen, welche wenigstens bei den Alten gar nicht angewandt werden darf. Dies führt uns auf den wichtigsten Punkt; nämlich:

b. Schuld ist zwar auch in der alten Tragödie vorhanden, aber nicht rein. Ich habe oben behauptet, daß der Held nie unschuldig untergehe, im Verlaufe aber nun Mehreres gesagt, was hiemit im Widerspruch zu stehen scheint, und dies ist jezt zu rechtfertigen. Das vom Schicksal vorherverkündigte Unglück muß N. a. zufolge nothwendig als unvermeidlich erscheinen. Die Mittel, welche der Mensch anwendet, ihm zu entgehen, stürzen ihn vielmehr in seine Netze. Allerdings nun trifft ihn der Schlag nicht bälder, als bis er ihn verschuldet hat: aber diese Schuld erscheint dann selbst wieder als eine vom Schicksal bestimmte. Herder sagt, das Schicksal jedes Helden in der alten Tragödie sey die Exposition seines Charakters. Dies kann man geradezu umkehren und sagen, sein Charakter sey die Exposition seines Schicksals; und doch hat auch Herder nicht Unrecht.

Die Sache verhält sich nämlich so: als der erste Grund

der Verbrechen, die sich in der Tragödie bestrafen, erscheint in den meisten Fällen ein Fluch, der auf der Familie liegt, die Folge einer von einem Urahn begangenen Frevelthat. Es ist die πρώταρχος ἄτη, welche eine Kette sich wechselseitig erzeugender und bestrafender Verbrechen nach sich zieht, der Unglücksdämon, der ἀλάστωρ, der durch das Haus geht und als φρενῶν ἐρίννυς (Antig. 597.) den Handelnden verblendet, um des Schicksals Schluß zu vollenden. Von dieser Seite nun erscheint das Verbrechen, das infolge jenes Fluchs begangen wird, consequenter Weise als nicht imputabel. Es ist nicht strafbar, sondern es ist Strafe, nämlich für ein altes, von einem Andern begangenes Verbrechen. Sehr interessant ist, daß Sophokles seinen Oedipus diese Seite in Ausdrücken hervorheben läßt, welche ganz denen in der bekannten Stelle des N. T. Röm. 9., welche eine absolute Prädestination lehrt, entsprechen. *Oid. ἐπὶ Kολ.* v. 965. ff.

Ἐπεὶ δίδαξον, εἴ τι θέσφατον πατρὶ
χρησμοῖσιν ἱκνεῖθ', ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν,
πῶς ἂν δικαίως τῆσδ' ἀνειδίζοις ἐμοί,
ὃς οὐδὲ βλάσας πω γενεθλίως πατρὸς
ἢ μητρὸς εἶχον, ἀλλ' ἀγέννητος τότ' ἦν.

Röm. 9, 11—13. *Μήπω γὰρ γεννηθέντων, μηδὲ πραξάντων, τι ἀγαθὸν ἢ κακόν (ἵνα ἡ κατ' ἐκλογὴν πρόθεσις τοῦ θεοῦ μένῃ, οὐκ ἐξ ἔργων, ἀλλ' ἐκ τοῦ καλοῦντος) ἐρρήθη αὐτῇ· ὅτι ὁ μείζων δουλεύσει τῷ ἐλάσσονι· καθὼς γέγραπται· τὸν Ἰακὼβ ἠγάπησα, τὸν δὲ Ἠσαῦ ἐμίσησα.* Es ist hier zwar nur von äußeren Vorzügen die Rede, die nach göttlichem unbedingtem Rathschluß zuerkannt oder

entzogen werden; allein das Beispiel soll dazu dienen, die sittliche Verstockung der Juden, welche das geistliche Heil von sich stieß, aus eben diesem Rathschlusse zu erklären. v. 21. ist zu demselben Zwecke das Bild von einem Töpfer und seinem σκεῦος gewählt. Und gerade dasselbe Bild wird in einer andern Stelle benützt, um das Gegentheil von dem auszusprechen, was Röm. 9. gelehrt wird, nämlich II. Timoth. 2, 21., wo es heißt, daß es nur auf den Menschen ankomme, sich selbst zu einem σκεῦος εἰς τιμὴν zu reinigen. Hiemit ist dieselbe Antinomie ausgesprochen, die wir sofort auch bei den Griechen finden werden. Es lag freilich im christlichen Princip die Möglichkeit einer tieferen Lösung dieser Antinomie. Aber wir haben hier doch einen merkwürdigen Beweis, daß das Alterthum überhaupt die logische Consequenz nicht kannte, die uns Neueren bei dem Nachdenken über die göttlichen Dinge Bedürfniß ist, daß der Geist jener concreten Anschauungsweise es ertragen konnte, die beiden Seiten einer Antinomie, These und Antithese zugleich im Bewußtseyn zu beherbergen ohne eine Lösung, weil die moderne Reflexion überhaupt noch nicht entwickelt war. Die Bemühungen der Exegeten, den Widerspruch solcher Stellen durch Umdeutung zu verwischen, beruht eben auf einer Einmischung moderner Reflexion in jene concrete Denkart.

Dieselbe Antinomie nun finden wir bei den Griechen. Es erscheint nämlich auf der anderen Seite trotz jener Kette der Nothwendigkeit das Verbrechen des Abkömmlings als imputabel: es *ist* nicht nur Strafe (für den Ahnherrn), sondern es *verdient* selbst auch Strafe (für den Thäter). Dies ist ein Widerspruch. Allerdings: und eben dieser Wi-

derspruch ist bei den Alten aufgestellt, aber nicht aufgelöst. Er ist nicht direct aufgestellt, wie hier im logischen Zusammenhang. So schroff einander gegenübergestellt müßte man freilich das Bedürfniß einer Lösung der widersprechenden Seiten zur Einheit zu deutlich gefühlt haben, um sie nicht zu versuchen; vielmehr spielen und schimmern beide Sätze, nämlich der: das Verbrechen ist Strafe, und der andere: das Verbrechen ist Schuld, in einem ungewissen Dämmerlichte durcheinander, — und gerade dieses Ungewisse, dieses Geheimnißvolle, dieser Stachel des absoluten Räthsels gibt der alten Tragödie ihre Furchtbarkeit. Die logische Consequenz der neueren Untersuchungen über diese Frage dagegen meint, die Antinomie lösen zu müssen, — gut, wenn sie dieselbe löst, aber verfehlt, wenn sie dieselbe läugnet. Das Letztere aber ist von den meisten Beurtheilern der antiken Tragödie geschehen. Weil man einen logischen Widerspruch vor sich sah, meinte man entweder die These, oder die Antithese läugnen zu müssen, so daß immer bald auf die eine, bald auf die andere Seite zu großes Gewicht gelegt wurde. Auf der Seite der Imputabilität, der zu humanen Auffassung stehen Blümner (Ueber die Idee des Schicksals im Aesch.), Gros (Ueber d. Idee d. Alten v. Schicks. Horen 1795), der gar den schiefen Gedanken hat, zur Erklärung von Oedipus Schicksal die Unterscheidung von Noumen und Phänomen herbeizuziehen, Herder (Adrastea), Schiller, Süvern (Ueber den histor. Char. d. Drama. Abhh. d. Berl. Acad. 1825). Süvern gibt Blümnern Recht in der Behauptung, daß die Freiheit es sey, welche auch in der alten Tragödie durch ihre That das, wenn auch schon vorher

bestimmte und bekannte, Verhängniß zuerst gegen sich reize. Dabei ist eben übersehen, daß der Zwischensatz: „wenn auch schon vorher bestimmte und bekannte" das Subject des Satzes, die Freiheit, eigentlich aufhebt; es ist wenigstens nirgends bemerkt, daß dies eben ein Widerspruch ist, den die Griechen selbst stehen ließen, und somit fällt doch ein zu großer Accent auf das Moment der Freiheit, wiewohl diese ganze Abhandlung auf ungleich tiefere Ideeen über das Verhältniß der Freiheit und Nothwendigkeit sich gründet, als Blümners Schrift. Ganz schief aber ist es, wenn p. 115. von einer „allwaltenden Vorsehung" die Rede ist, die schon im *Od. τυφ.* sich zeigen soll. Auf dem anderen Extrem stehen Garve (Gedanken über das Interessirende, in der Sammlung einiger Abh.), neuerdings Gruppe, der zwar an mehreren Stellen seiner Ariadne Miene macht, jene Antinomie zuzugeben, wenigstens bei Aeschylus von einem gerechteren Schicksal spricht, gerade in Beziehung auf Sophokles aber behauptet, Oedipus, Ajax, Kreon u. s. w. sollen keineswegs gestraft werden, sondern sie verdienen nur Mitleid und Bedauren; ihr Schicksal sey unverdient, es erwachse nur für den davon Getroffenen die Illusion, als hafte es an der Zurechnung und sey seine Schuld. Ich habe dies schon erwähnt, aber hier im vollen Zusammenhange der Sache leuchtet es ein, welch' eine rohe Ansicht dies ist, über die man sich freilich nicht wundern darf in einer Schrift, welche von der Behauptung ausgeht, man könne über solche Gegenstände nichts mit Begriffen ausmachen, und in Harmonie mit W. Menzel die Manen des edlen Solger insultirt.

Schöner und klarer sind die beiden Seiten unserer Antinomie wohl nirgends nebeneinander gestellt, als in Göthe's Iphigenie.

Oreste s.

Mich haben sie (die Götter) zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und, eine Schandthat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zu Grund gerichtet. Glaube,
Sie haben es auf Tantals Haus gerichtet,
Und ich, der Lezte, soll nicht schuldlos, soll
Nicht ehrenvoll vergeh'n.

Pylades.

Die Götter rächen
Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg.
Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch.

Beide haben nach griechischer Ansicht Recht.

Läugnet man die Antinomie nicht, so entsteht natürlich das Bedürfniß, sie zu erklären, zu lösen. So führt z. B. Böttinger eine Aeußerung Schillers zu diesem Behuf an: es habe ihn in der Darstellung der Schicksalsfabel in seiner Braut von Messina die Betrachtung geleitet, daß ein Volk, ein Geschlecht physisch und moralisch immer mehr ausarte, aber in dieser Ausartung auch selbst schon den unvermeidlichen Fluch seiner Vorfahren trage, und endlich, wenn das Maas ganz voll sey, ohne Rettung untergehe. Es sey hier eine wunderbare Wechselwirkung: denn so wie es geschehe, daß selbst ausgeartete Kinder noch des Segens ihrer frommen und gerechten Vorfahren

theilhaftig würden, so sey Schuld und Ruchlosigkeit der Väter auch noch ein verderbendes Erbtheil für eine dem Anscheine nach schuldlose Nachkommenschaft geworden. Man müsse hier nur das Animalische, was in der Fortpflanzung, in der Race liege, und bei den Menschen Stammcharakter heiße, von dem unterscheiden, was die frühere Angewöhnung, Erziehung, Beispiele, dem Stämmchen noch überdies einimpfen. Vieles liege gewiß schon im Blute. So wie es Familiengesichter und Familienkrankheiten gibt, so auch forterbende moralische Gebrechen und bei der zunehmenden physischen Schwäche auch ein moralisches Unvermögen. Und diese fortsündigende Schuld müsse endlich das Schicksal selbst ermüden u. s. w.

Es führen diese Reflexionen weiter auf das Verhältniß des Bösen zur göttlichen Weltordnung und auf die Frage über Freiheit und Nothwendigkeit überhaupt, wie sie sich namentlich an die Untersuchung der Natur des Bösen anknüpft, wo denn das tiefsinnige Wort Calvins: **cadit homo Dei providentia sic ordinante, sed suo vitio cadit**, ganz der obigen Antinomie analog ist. So sagt Schelling in s. ph. Unters. über d. Wesen d. menschl. Freih.: „daß Judas ein Verräther Christi wurde, konnte weder er selbst, noch irgend eine Creatur ändern, und dennoch verrieth er Christum nicht gezwungen, sondern willig und mit völliger Freiheit.“

Wir sind hier mitten in die Untersuchungen über das radicale Böse, über die Erbsünde, wir sind zu der Hypothese einer zeitlosen intelligibeln That der Freiheit geführt, und es ist dies freilich ein metaphysischer Punkt, auf den das Tragische nothwendig führen muß, ein Punkt jedoch,

um den es sich bei allem Tragischen handelt, nicht blos bei der antiken Tragödie. Die alte Schicksals-Idee in ihrer Differenz von der modernen kann aus einer solchen Untersuchung kein besonderes Licht erwarten. Denn es handelt sich bei dieser metaphysischen Erörterung um einen inneren Grund für die Erklärung jener Antinomie, und es wird die Möglichkeit einer rationalen Lösung der Frage vorausgesezt. Allein in der Tragödie der Alten gehen die strafwürdigen Handlungen, die zu jener philosophischen Frage auffordern könnten, nicht aus der Natur des Menschen überhaupt, sofern sie ein Gegenstand rationaler Untersuchung seyn kann, sondern aus einem irrationalen Grunde, einem Factum, dem historisch positiv gegebenen Verbrechen des Ahnherrn hervor, und es könnte daher diese nur viel mittelbarer, als das moderne Tragische, aus der Lösung des Problems Licht schöpfen. Man kann zwar diese πρώταρχος ἄτη der griechischen Tragödie mit der biblischen Lehre vom Sündenfall vergleichen: allein das Böse, wie es in der Menschheit herrscht, mit seiner Bestrafung führt doch auf ganz andere Fragen, als jener positiv factische Ausgangspunkt der griechischen Tragödie.

In der Tragödie der neueren Poësie können die Elemente des Tragischen, dies geht aus allem Bisherigen hervor, unmöglich dieselbe Proportion haben. Denn das Räthsel jenes dunkeln Verhältnisses zwischen Freiheit und Nothwendigkeit hat freilich auch sie zum Thema, aber so behandelt sie es, daß von der Bestrafung eines Unschuldigen, was die Grund-Idee eines ganzen Dramas betrifft, niemals auch nur der Schein entstehen kann. Das Schicksal kann und darf bei uns niemals als das zum Voraus

Gesezte erscheinen, als das Thema, das nun durch die tragische Verwicklung nur abgespielt würde. Was zum Voraus vorhanden und gesezt ist, das sind bei uns die Charaktere, und daß diese auf dem Grunde einer höheren Nothwendigkeit ruhen und in ihren Kreisen wandeln, dies erscheint bei uns erst als Resultat. Aber freilich darf es deswegen keineswegs auch bei uns Neueren nur schlechthin auf flacher Hand liegen, daß der Mensch gefehlt habe und dafür von einer irgendwo außer ihm befindlichen Macht bestraft werde. Die Weltansicht des sogenannten Theismus, wonach der Mensch ein von Gott so und so ausgestattetes, aber in seinem innersten Wesen außer und neben Gott, der, man weiß nicht wie, nun auf ihn einwirkt, befindliches Wesen ist — diese oberflächlichste Weltansicht liegt überhaupt der Tragödie fern. Eine so leichte und bequeme Lösung der geheimnißvollsten Frage, wie jene Ansicht durch ihren „außerweltlichen" Gott sie darbeut, kennt die Poesie nicht, und würde, wenn sie dieselbe acceptirte, die ganze Gewalt ihres wundervollen Eindrucks verlieren. Denn das müssen wir doch zugeben, daß nur diejenige tragische Person unser ganzes Interesse fesselt, deren Schuld zuerst als ihre Stärke erscheint; und dieser Schein darf dadurch, daß diese Stärke dann plötzlich ihre innere Schwäche offenbart, nicht aufgehoben werden, sondern Beides muß in dem Gefühle des Zuschauers beisammen bleiben: „so stark und doch schwach!" Es muß ein haarscharfer Uebergang von Unschuld in Schuld Statt finden. Hat nun das Tragische diese beiden Seiten ineinander, so schließt es auch das große Räthsel, wie sich Freiheit und Nothwendigkeit zu einander verhalten, für den gewöhnlichen Verstand keines-

wegs auf, sondern erreicht gerade seine Wirkung durch dieses Geheimniß. Kurz der Satz: die Schuld ist imputabel, und der andere: sie geht aus der nothwendigen Beschränkung der menschlichen Natur hervor, sie wurzelt in derselben Seite eines Charakters, worin dieser Charakter seine Stärke hat (denn die Stärke eines Heroën beruht auf der Bestimmtheit und Beschränktheit seines Wesens); die Schuld ist also ebensosehr in einer Selbstbeschränkung Gottes gegründet, als ein menschliches Werk — diese beiden Sätze enthält das Tragische jeder Zeit in geheimnißvoller Vereinigung: aber die antike Tragödie in einer herberen Form, weil die Seite der Nothwendigkeit als irrationales, in der Vergangenheit liegendes Factum hereinwirkt.

Ob nun jenes große Problem, das dem Tragischen zu Grunde liegt, wirklich lösbar sey, hat die Methaphysik, nicht die Aesthetik zu entscheiden. Für die Reflexions-Philosophie jedenfalls ist es absolut unlösbar, weil diese die höhere Einheit Entgegengesezter nie zugeben wird. So viel aber bestätigt sich auch hier, daß, was von allem Erhabenen gilt, vom Tragischen am meisten gilt, daß es nämlich dunkel seyn muß. Denn unter allem Erhabenen ist natürlich das absolut Erhabene dasjenige, was der Mensch am wenigsten zu derjenigen Deutlichkeit heranbringen kann, welche das Staunen aufhebt. Aber auch nur von der gemeinen Deutlichkeit für den Hausverstand gilt dies; es ist auf der andern Seite ebensosehr zu premiren, daß die höchste Erhabenheit am wenigsten das Licht scheuen darf. Die Natur-Erhabenheit darf am wenigsten in der Nähe besehen werden; die menschliche kann dies besser, aber auch

nicht ganz gut ertragen; die göttliche steigt mit der Einsicht. Aber dies ist eine Einsicht der Vernunft, deren erkennende Thätigkeit eben darin besteht, daß sie nicht ein Ganzes in Theile zerlegt, sondern scheinbar Getheiltes, — hier Gott und Mensch, — in höherer Einheit erblickt. Also: das Tragische muß dunkel seyn für den Verstand, klar kann es seyn für die Vernunft.

c. Die Versöhnung des tragischen Schmerzes ist in Folge der ausgeführten Eigenschaften eine weit oberflächlichere in der alten Tragödie, als die neuere Poësie sie erfordert. Die tragische Versöhnung besteht darin, daß das negative Resultat der Tragödie zulezt ebensosehr als ein positives erscheint. Das Subject hatte sich in seinem einseitigen Thun dem absoluten Geiste entgegengesezt: dafür leidet es, dies ist das negative Resultat. Aber in diesem Leiden offenbart sich die positive Wahrheit, daß das Subject nur in und mit dem absoluten Geiste groß seyn kann und durch die geläuterte Stimmung des Untergehenden selbst steigt der Gott, dem er sich widersezte, wieder in sein Inneres. Der mit Gott versöhnte Leidende löscht die Schuld der Vergangenheit durch seine Thränen aus; dies vermag der Geist, diese unverwüstliche Gesundheit ist seine Natur. Freilich darf dies nie so handgreiflich hervortreten, daß am Ende der tragische Schmerz ganz vergessen würde, er soll nur zur Wehmuth geläutert werden.

Eine Versöhnung kennt bekanntlich die alte Tragödie auch, allein sie ist im Allgemeinen äußerlich gehalten. (Vgl. Hegel Rel. 2, 114. 115.) Versöhnend ist der Schluß in der Orestie des Aeschylus, wo in der Lossprechung des Orestes durch den Areopag die schöne Wahrheit

hervortritt, daß die Eumeniden, die Töchter der Nacht, die dunkeln Mächte des verlezten Gewiſſens keine lezte Inſtanz ſeyn können, ſondern vor der lichten Welt des Bewußtſeyns weichen müſſen, ſo daß ihre Macht zwar beſteht, aber als eine zurückgedrängte, die man, ſo weit es nöthig iſt, auch befriedigt. Der Ajax des Sophokles ſchließt ebenfalls verſöhnend, indem der Held mit vollem Bewußtſeyn die Schuld ſeiner Verirrung in freiwilligem Tode bezahlt und die Ehre des Begräbniſſes gewinnt. Am berühmteſten aber iſt der Schluß des Oedipus in Kolonos. Das Schöne und Rührende dieſes Schluſſes ſcheint mir jedoch mehr in der Zartheit der Darſtellung, den ungemein ſchönen Reden, der ergreifenden Situation, dem Heiligenſcheine, wenn man ſo ſagen darf, den der Dichter über das Ganze ausgegoſſen hat, als in der hier objectiv ausgeſprochenen Idee zu liegen. Denn Oedipus ſtirbt eigentlich nicht im Innern verſöhnt. Er behauptet in dem ganzen Stücke ausdrücklich ſeine Unſchuld, er muß alſo ſein ganzes Schickſal für ungerecht halten und die am Ende eintretende Gnade der Götter nur als eine nachträgliche Gerechtigkeit anſehen. Dies wäre eigentlich eine unſchöne Situation. Endigt nun trotz dieſer Vorausſetzung das Stück ſo rührend und ſchön, ſo müſſen wir annehmen, das Gefühl des Sophokles ſey tiefer gegangen, als was ihm in ſeinem Bewußtſeyn über das Schickſal klar war, und wir verdanken den unvergleichlichen Schluß mehr der ſchönen Stimmung des Dichtergreiſes ſelbſt, als weil die Fäden ſo angelegt waren, daß eine tiefere Verſöhnung der Sache nach eintreten konnte. Dieſe mußte darin liegen, daß Oedipus ſeine Schuld anerkennte und aus einem inneren Kampfe endlich verſöhnt

und beruhigt hervorgienge: wo denn die Entrückung durch die Götter als ein seinem inneren Zustande schön entsprechendes Factum erscheinen würde. So aber gründet sich die Heiligkeit, die am Ende seine Person gewinnt, mehr auf die Ansicht der Alten, wonach ein Mensch, welchen das Schicksal zum schlagenden Beispiel des herbsten Conflicts erwählt hatte, wonach Schuld und Unglück überhaupt der Gegenstand einer gewissen Heiligkaltung war, welche eine solche Person nicht mehr als der gewöhnlichen Wirklichkeit, sondern als den Göttern angehörig betrachtete. Daher, wenn wir die unvergleichliche dichterische Behandlung im Oedipus in Kolonos von dem Stoffe abziehen, so scheint mir im Stoffe des Ajax objectiv betrachtet eine höhere Versöhnung zu liegen, weil in seinem eigenen Innern, ehe er stirbt, eine Anerkennung der göttlichen Gerechtigkeit eintritt. Der Selbstmord wäre bei dieser inneren Buße freilich nach unserer Ansicht nicht mehr nothwendig, aber dieses Factische läßt sich die antike Weltanschauung nicht nehmen. Und so ist denn überhaupt die Versöhnung immer mehr eine äußere, als eine innere. Bei Aeschylus erscheint sie als juridisches Factum, im Oedipus in Kolonos als ein Wunder in der Natur. Es geht aus der oben dargestellten Auffassung des Schicksalsbegriffs bei den Alten hervor, daß jenes reine Bewußtseyn der Schuld in ihrer Tragödie nicht ebenso, wie in der neueren, möglich war. Denn je mehr die Schuld des tragischen Subjects nur als ein Glied in einem größeren, durch eine vergangene That bedingten, Zusammenhang erschien, desto weniger klar konnte das Subject dieselbe erkennen, desto weniger aber auch in der Tiefe des Gemüths sich mit seinem

Gott versöhnen. Man erinnere sich nur an die Empfindungen, mit welchen Schiller die Maria Stuart sterben läßt, um sich klar von dem hier Statt findenden Unterschiede des Antiken und Modernen zu überzeugen. Besonders interessant ist es, die Art, wie Oreste bei Aeschylus freigesprochen wird, mit der Heilung zu vergleichen, die ihm der moderne Dichter in seiner Iphigenia auf Tauris zu Theil werden läßt. Die Welt der griechischen Vorstellungen ist hier ganz beibehalten und doch ein Geist der Innigkeit darüber ausgegossen, der weit über den antiken Standpunkt hinausliegt, indem nicht nur der Schauplatz der Heilung aus der äußeren Welt ganz in die innere des Oreste verlegt ist, sondern das Gemüth des Oreste in jener traumartigen Anschauung, die ihn in den Hades entrückt, von einer Wärme durchdrungen wird, welche ganz dem christlich germanischen Geiste angehört.

Nur dies ist noch hinzuzusetzen, daß diese tiefere Versöhnung in der neueren Poësie vorhanden seyn kann, ohne daß sie ausdrücklich in dem vorgestellten tragischen Subjecte selbst zur Verwirklichung kommt. Der Dichter, der in dem Princip unserer christlichen Bildung wurzelt, wird das Gefühl derselben in dem Zuschauer durch den Geist, in welchem das Ganze gehalten ist, hervorbringen. Wallenstein z. B. sehen wir nicht mit Anerkennung seiner Schuld, sondern unversehens in der Blüthe derselben untergehen, und dennoch verlassen wir den Schauplatz gewiß mit einem weit mildern Schmerze, als wir einen griechischen verlassen würden. Offenbar, weil wir bestimmter wissen, daß der Held eine wirkliche Schuld abbüßt, als dies auch im Oedipus in Kolonos der Fall ist, und weil

wir in seinem idealen, reineren Ich auch die stille Erhebung über seine Schuld vorauszusetzen durch die ganze gemüthvolle Behandlung des Charakters veranlaßt sind. Süvern unterscheidet eine solche Versöhnung, die nur in der Besiegung und dem Untergang des der Weltordnung widerstrebenden Individuums besteht, und eine solche, wo dieses selbst sich freiwillig mit der Nothwendigkeit versöhnt. Beide Gattungen kommen im antiken wie im modernen Drama vor, beide aber haben im lezteren einen beruhigenderen Schluß, als im ersteren. Freilich wenn das Böse in einem Extrem auftritt, wie im Richard III., so können wir uns diese beruhigendere Wirkung nicht durch dieselbe Wendung erklären, die wir so eben in Beziehung auf Wallenstein gemacht haben, denn hier fragt der Zuschauer kaum darnach, ob der vernichtete Bösewicht selbst durch vollkommene Anerkennung seiner Schuld sich mit dem Schicksal noch versöhnen könnte. Wohl aber prägt uns das ganze Drama die Idee ein, daß der Weltplan ein guter sey, während in der alten Tragödie immer noch ein Rest von einer neidischen und schadenfrohen Gottheit im Hintergrund lauert: die tiefere Versöhnung mit dem Uebel in der Welt fällt daher dort wenigstens in die Seele des Zuschauers.

Auf der hier betrachteten zweiten Stufe des Tragischen erschien dasselbe überhaupt als die in einer wirklichen Schuld und ihrer Strafe sich offenbarende Unangemessenheit des Subjects zur absoluten Idee. Dabei wurde zwar schon hervorgehoben, daß diese Schuld nicht auf flacher Hand liegen dürfe, daß sie nach der andern Seite hin als eine Stärke, und daß der Uebergang von der Unschuld zu ihr

kein absoluter Absprung seyn dürfe. Dies gilt nun im Grunde von allem Bösen, da es nur die Verkehrung einer Kraft ist. Allein es muß nun in prägnanterem, geistigerem Sinne zum Vorschein kommen, und dies geschieht in der

Dritten,

der reinsten und durchsichtigsten Form des Tragischen. (Vgl. Hegel Phänom. 346. ff. Relph. 2, 115. ff.)

Auf dieser Stufe werden erst beide Elemente des Tragischen in ihre ganze Tiefe verfolgt. Das eine derselben, der absolute Geist, erscheint jezt als rein geistige Einheit aller sittlichen Wahrheiten und Gesetze. Das andere erscheint als ein Subject, das Eine dieser sittlichen Wahrheiten zu seinem Pathos gemacht hat und mit energischem Eifer verfolgt. Dieses Subject hat Recht, weil, was es will, eine Wahrheit, eine wirkliche menschliche Pflicht und Tugend ist; aber es hat Unrecht, weil diese Wahrheit ihre Stelle in dem Complex anderer sittlicher Gesetze hat, welche ebenfalls wahr sind, und das Subject in der Verblendung seines einseitigen Pathos dies nicht zugibt. Daher steht ihm in einem anderen Subjecte das andere sittliche Gesetz mit derselben Kraft des Pathos gegenüber, und dieses andere Subject hat aus dem nämlichen Grunde in seinem Rechte Unrecht. Diese einseitigen Rechte treten nun in einen Kampf, dessen Resultat ist, daß beide ihre Einseitigkeit im Feuer des Leidens abstreifen, und so, indem jedes dem andern das Zugeständniß seines Unrechts im Rechte macht, die höhere Einheit derselben im absoluten Geiste klar hervortritt. Es ist hier nur sogleich hinzuzusetzen,

daß dieſes ausgleichende Reſultat vermöge der Geſetze der Poëſie nicht allzuhandgreiflich auf die Oberfläche herauskommen darf; vielmehr, was die Tragödie Factiſches bietet, wird immer mehr die negative Seite, den Untergang der einſeitigen Größen, vor Augen führen, und die affirmative Seite, die harmoniſche Geltung der durch eine einſeitige Verfolgung entzweiten Rechte im höchſten Geiſte, das verſöhnte himmliſche Seyn der Untergehenden wird, ſo zu ſagen, zwiſchen den Linien geleſen werden müſſen. Auch braucht hier nicht auseinandergeſezt zu werden, daß die poëtiſche Gerechtigkeit eine andere iſt, als die wirkliche, daß daher an zwei einander bekämpfende Charaktere keineswegs die Strafe im Verhältniß zur Verirrung ganz gleichmäßig ausgetheilt zu werden braucht. Im Gegentheile verlangt das tragiſche Geſetz, daß diejenige Perſon, deren Recht das einleuchtendere iſt und deren Schuld deswegen als verzeihlicher erſcheint, am Schluſſe mehr leiden muß, als die ihr entgegenſtehende Perſon. Für die oberflächliche Betrachtung entſteht daraus der Schein, als ob das Leiden eines Unſchuldigen die Grund-Idee des Stückes ſey, da doch der eigentliche Zweck iſt, gerade dadurch die Gränze der Menſchheit, das Einſeitige, das auch den edelſten menſchlichen Beſtrebungen anhängt, deſto evidenter zu machen, je höher der Held geſtellt, je ſchwerer ſeine Schuld von ſeiner Unſchuld zu trennen iſt. In Göthe's Taſſo z. B. wird der oberflächliche Leſer oder Zuſchauer den Taſſo als eine leidende Unſchuld betrachten und dem Antonio faſt alles Unrecht zuſchieben. Allein auch nur dieſer; denn deutlich genug iſt es, daß Taſſo in ſeinem Rechte ſo gut Unrecht hat, als Antonio.

Göthe's Taſſo bietet überhaupt ein ſehr adäquates Beiſpiel für dieſe dritte Stufe des Tragiſchen, faſt ein zu doctrinelles, da die in dieſem Drama liegende Grundwahrheit gegen den Schluß hin ſich der Verkörperung durch Handlung offenbar zu ſehr entzieht und nur dialogiſch mit Worten ausgeſprochen wird.

Es ſtehen hier auf einem Boden, wo ihr Gegenſatz nothwendig bis zum Conflict ſteigen muß, zwei Charaktere einander gegenüber, deren jeder eine einſeitige Wahrheit zu ſeinem inneren Geſetz und Pathos hat. Taſſo repräſentirt uns den Geiſt des Dichters mit der vollen Gluth der Phantaſie und Leidenſchaft, mit dem Anſpruche an die Welt, daß ſie ſeiner poëtiſchen Anſchauung auch in ihren wirklichen, poſitiven Zuſtänden Raum gebe und die Feſſeln der Convention lüfte. Antonio, eine im Innern proſaiſche Natur, iſt von dem Grundſatze durchdrungen, daß eben dieſe poſitiven Verhältniſſe geachtet werden müſſen, daß der Spielraum, den auch ſie der Phantaſie und den ſchönen Künſten geſtatten, nie bis zur Verletzung der die ganze Welt beherrſchenden ſocialen Form erweitert werden dürfe. Dem Antonio gegenüber kommen nun alle Schwächen des Taſſo zum Vorſchein, ſeine Eitelkeit, ſein unpraktiſches, unordentliches Weſen; dem Taſſo gegenüber alle Fehler Antonio's, ſeine Mittelmäßigkeit, Kälte, ſeine zahme Correctheit. Eine Vereinigung der von dieſen Männern repräſentirten Standpunkte iſt denkbar, und ſtellen wir uns eine Perſon vor, die über die menſchlichen Einſeitigkeiten erhaben wäre, ſo ließe ſich Phantaſie und Wirklichkeit gewiß auch in dieſer Beziehung zur Harmonie vereinigen. Aber ſo wie der Menſch einmal iſt, verfolgt er in der

angebornen Bedingtheit seines Wesens, in der Unruhe des Lebens von zwei scheinbar sich widersprechenden Gesetzen das eine, und das andere haßt er gerade um so mehr, je mehr er eigentlich fühlt, daß er ihm ebenfalls sein Recht zugestehen müßte. Den Zorn, den er gegen sich selbst haben sollte, weil er zu unvollkommen ist, beide Vorzüge zu vereinigen, wirft er auf denjenigen dieser Vorzüge, welchen mit den seinigen zu vereinigen ihm zu schwer ist. So erzeugt gerade die innere Einheit der Entgegengesetzten ihren gegenseitigen Haß, und es kommt deutlicher, als irgendwo zum Vorschein, daß der Haß eine verkehrte Liebe ist. Sehr schön spricht diese Grundwahrheit unseres Drama Leonore aus:

Wie schwer zu rathen sey, das fühlst du selbst
Nach dem, was du gesagt. Es ist nicht hier
Ein Mißverständniß zwischen Gleichgestimmten;
Das stellen Worte, ja im Nothfall stellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.

Vergleichen wir die beiden Seiten der idealen Person, in welchen Tasso und Antonio sich auflösen sollten, so ist freilich die von Tasso repräsentirte die genialere; Antonio ist ein weit abstracterer und auf die Oberfläche des Wesens angewiesener Kopf. Dadurch steht freilich Tasso im Vortheil unserer Liebe und tritt Antonio stark in den Hintergrund; sie verhalten sich, wie Gehalt und Form. Das ist nun das Tragische, daß die Helden in ihrer Größe nicht achten zu dürfen glauben, was für geringere Naturen die höchste Geltung hat; das aber ist eben ihre schwache Seite,

und es haben die geringeren Naturen Recht gegen sie. Denn ebendies Untergeordnete, Mittelmäßige ist es, was die Menschheit erhält, diese Linien, die der Komet eines heroischen Individuums nicht achtet, sind der wohlthätige Normalzustand der menschlichen Gesellschaft. Daß das geistvollere Individuum so viel Ursache hat, diese Mittelmäßigkeit zu übersehen, und daß es dennoch schuldig ist, sie zu achten, daraus entsteht sein tragisches Schicksal. Dem äußeren Resultate nach läßt nun die poëtische Gerechtigkeit gerade jene untergeordnete Seite gerne triumphiren, während das glänzendere Recht des Helden untergeht. Sie erklärt dadurch, daß nach allem Kampfe die dem Ganzen der Menschheit wohlthätige Mittelmäßigkeit unversehrt bleibe; sie erklärt aber auch, daß sie durch ihren Sieg über den Helden im Grunde noch mehr gestraft sey, als dieser, denn tragisch untergehen zu dürfen ist das schöne Vorrecht großer Menschen und den schmerzvollen Blick Piccolomini's zum Himmel sehen wir nicht mit der Rührung, mit welcher wir Wallenstein zu seinem lezten Schlummer begleiten.

Um nun darauf noch einmal zurückzukommen: diese Stufe des Tragischen ist deswegen die reinste und höchste, weil hier nicht nur die Schranken des menschlichen Strebens in dem Grade klarer einleuchten, in welchem sie gerade dem Trefflichen und in sich Berechtigten anhängen, sondern auch, weil der ganze Verlauf klarer, als auf den andern Stufen, in dem Gebiete selbstbewußter Sittlichkeit vor sich geht, welche bestimmt weiß, was sie will. Diese bewußtere Gestalt des tragischen Kampfes hat ihren Grund darin, daß auch das Recht, das der Held verlezt, ihm in

der Form selbstbewußter menschlicher Persönlichkeit entgegensteht, nicht blos in der Gestalt allgemeiner unpersönlicher Potenzen, wie z. B. dem Oedipus die lauernde, feindselige Macht des Zufalls, dem Oreste s der verlezte Geist der Familie, die Erinnyen. Gerade an den Oreste s-Tragödien ist dies deutlich, denn man kann diese von der Einen Seite wohl unter diejenigen Tragödien rechnen, welche, eine Collision einseitiger sittlicher Gesetze enthaltend, dieser dritten Stufe angehören: allein auf der andern Seite stehen sie tiefer, theils, weil das Gesetz, dem Oreste s gehorcht, nicht als sein eigener klarer Entschluß erscheint, sondern als der Wille eines Gottes, theils, weil das Recht, das ihm entgegensteht, in der dunkeln Gewalt der Erinnyen liegt. Zwar hält ihm auch seine Mutter die Pflicht vor, die er zu verletzen im Begriffe ist, allein sie als die Betheiligte, als die Mörderin des Agamemnon, kann auch nicht die wahre Vertreterin der Pietät seyn. Dagegen wenn ein klarer, nicht zum Voraus durch Schuld getrübter Charakter mit guten Gründen für sein Recht dem andern gegenübersteht, dann sprechen sich die beiden einseitigen Vortrefflichkeiten in ihrem ganzen Umfange aus, jeder weiß klar, was er thut, es sind hier keine dunkle und lauernde Mächte im Spiel, und indem wir deutlich sehen, wie jeder Recht hat, sehen wir auch um so deutlicher, wo die Einseitigkeit, die Schuld anfängt. Der Kampf beginnt, das Einseitige geht zu Grunde, und aus dem Untergange der Entgegengesezten schwingt sich — aber unsichtbar und nur für unser feinstes geistiges Organ bemerklich — jene ideale Person, jener Eine Mann, von dem Leonore spricht, empor.

Erwägen wir nun, daß die Idee, welche die Personen in dieser Collision vertreten, nicht eine subjective Grille, ein abstracter Begriff, sondern eine Idee von allgemeiner sittlicher Bedeutung ist, eine sittliche Macht, welche uns auf eine Gesammtheit weltgeschichtlicher und allgemein menschlicher Zustände hinaus den Blick eröffnet: so erhellt, welch ein spiegelklares Bild des Lebens diese Form des Tragischen uns entgegenzuhalten vermag.

Hat die hier dargestellte Form des Tragischen innere Wahrheit, so ist die Frage, wie frühe sie in der wirklichen Tragödie erscheine, eine ganz secundäre. Inzwischen ist es doch von Interesse, zu wissen, wie weit die Alten zu dieser reinsten Stufe der Schicksals-Idee vorgedrungen sind.

Daß die Orestie eine Collision sittlicher Mächte zur Grundlage hat, wurde schon erwähnt, aber auch hinzugesezt, daß die Durchbildung in das lichte Reich menschlichen Selbstbewußtseyns dem Aeschylus noch ferne liege. Solger zuerst hat diesen Standpunkt dem Sophokles, namentlich seiner Antigone, vindicirt und diese aufgefaßt als einen Streit zwischen den ewigen und nothwendigen Gesetzen der Natur und Sittlichkeit und den Gesetzen, durch welche menschliche Weisheit menschliche Willkühr zu ordnen strebte. „Diese sowohl, wie jene, sind heilig und ehrwürdig, aber es kann nicht fehlen, daß sie im Einzelnen miteinander streiten, und diese menschlichen Gesetze, als Werke der Zeit und des Wechsels, jenen ewigen unterliegen.“ (Vorr. z. Ueberf. d. Soph. Nachgel. Werke 2, 459.). „In dem schönen Gemüthe der Antigone siegt die ewige Macht heiliger Sitte über ein hartes Gebot von blos menschlicher Herkunft. Auf keiner Seite liegt die ganze Schuld des Verderbens,

beide büßen gemeinschaftlich die nie zu vereinende Spaltung zwischen dem Ewigen und Zeitlichen." (A. a. 466.). Ihm folgt Süvern (Ueber einige histor. und polit. Anspielungen in der alten Trag. Abhh. der Berl. Acad. 1824): „Eine an sich erhabene und heilige Sache sondert sich hier von der höheren, deren Ausfluß sie ist, und von welcher sie nie getrennt seyn sollte, Recht von der Religion, und dieser Gegensatz wird zur Empörung. Von beiden Seiten ist der Kampf gegen ein den Menschen Heiliges und Ehrwürdiges, der Freiheit Schranken Setzendes gerichtet, von jedem gegen eine der zwei Seiten desselben, in welche nur menschliche Willkühr diese Spaltung und Entgegensetzung bringt, und dadurch überall, wo dies geschieht, Unheil und Verderben stiftet." Ganz im Geiste des Hegel'schen Systems lag es, diesen Begriff des Tragischen, als eines Conflicts entgegengesezter Einseitigkeiten, als einer großartigen Dialektik des Fatums hervorzuheben. In der Relig.-Phil. p. 113. wird daher die Antigone das absolute Exempel der Tragödie genannt. „Da kommt die Familienliebe, das Heilige, Innere, der Empfindung Angehörige, weshalb es auch das Gesetz der untern Götter heißt, mit dem Rechte des Staats in Collision. Kreon ist nicht ein Tyrann, sondern ebenso eine sittliche Macht, Kreon hat nicht Unrecht: er behauptet, daß das Gesetz des Staats, die Auctorität der Regierung geachtet werde, und Strafe aus der Verletzung folgt. Jede dieser beiden Seiten verwirklicht nur die eine Seite der Gerechtigkeit, hat nur die eine derselben zum Inhalt, das ist die Einseitigkeit, und der Sinn der ewigen Gerechtigkeit ist, daß beide Unrecht erlangen, weil sie einseitig sind, aber auch beide Recht; hier haben sie beide ihr Gelten, aber ihr aus-

geglichenes Gelten. Es ist nur die Einseitigkeit, gegen die die Gerechtigkeit auftritt.“ Die tiefere Begründung s. Phänom. 346. ff.

Gegen diese Auffassung der Antigone ist neuerdings namentlich Gruppe aufgetreten, freilich auf einen Grundsatz gestützt, der den Standpunkt contemplativer Betrachtung ziemlich burschicos mit dem praktischen verwechselt: „Nun dünkt uns jenes aber auch die vollständigste Unpoësie, daß alles Edle schlecht werden soll, wenn man sich ihm mit ganzer Seele hingibt: es wäre nur eine Feier des Phlegma, der Gleichgültigkeit und Prosa.“ Ebendies ist ja das Tragische, daß das Edle edel, der vollkommensten Begeisterung würdig bleibt, und dennoch trotz seiner Trefflichkeit einseitig, mangelhaft ist. Kein vernünftiger Mensch wird sich durch diese Reflexion abhalten lassen, das Gute und Rechte frischweg zu beginnen: aber am Schlusse wird er gestehen müssen, daß auch dem Herrlichsten, was Menschen unternehmen können, eine Einseitigkeit anklebt. Gruppe beruft sich namentlich auf das Betragen des Kreon, das keineswegs als eine würdige Repräsentation der Staatsgesetze im Gegensatze gegen die der Pietät, sondern als der persönliche Eifer eines gereizten Tyrannen erscheine. Das ist nun freilich nicht zu läugnen, daß Kreons Charakter hart, unpoëtisch erscheint, daß an ihm nichts Großes ist. Allein dadurch wird jene Auffassung noch nicht widerlegt. Vielmehr findet gewiß hier der oben ausgesprochene Satz seine vollkommene Anwendung, daß von den zwei einander bekämpfenden Charakteren durch das poëtische Gesetz gewöhnlich der eine in einen glänzenden Vordergrund gestellt wird und der andere

als untergeordnete Natur erscheint, ohne daß deswegen dem ersteren ein absolutes Recht zuerkannt wird. Wie Antonio im Gegensatze gegen Tasso, so ist Kreon im Gegensatze gegen Antigone eine untergeordnete prosaische Natur. Es ist wahr, er zeigt sich persönlich gereizt, er ruft sogar aus: „wenn es seyn muß, stürz' ein Mann uns lieber hin, nur heiß' es niemals, daß ein Weib uns unterwarf," allein deswegen sind seine schönen Reden über Gesetzmäßigkeit und Ordnung, wie Solger, W. Schlegel, Süvern gewiß richtig bemerken, nicht vergebens gesagt; es können sich in die Art, wie er das von ihm verkündigte Verbot exequirt, unwürdige, persönliche Motive einmischen: wenn nur das Motiv des Verbots selbst ein reines war, was zu bezweifeln keine Ursache vorhanden ist. Eine gewichtige Einwendung ist die, daß ja die Bestattung der Todten eben selbst ein öffentliches, vom Staate sanctionirtes Gesetz war und daß Kreon, nachdem er zu sich gekommen, dies selbst anerkennt:

δέδοικα γὰρ, μὴ τὰς καθεσῶτας νόμας
ἄριστον ἦ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν.

Allein es ist hier eben ein Widerspruch im Staatsleben selbst; denn es ist derselbe Staat, der die Gesetze der Pietät und Religiosität zu seiner Grundlage hat, sie in sich aufnimmt und sanctionirt, und der im einzelnen Falle, um als dieser einzelne bestimmte Staat seine Interessen festzuhalten, vorübergehend ein Gesetz aufstellen muß, das mit jener seiner eigenen Wurzel im Widerspruche ist. Jedem Todten gebührt die lezte Ehre, dies ist zugleich Staats- und Religions-Gesetz, allein Polyneikes hat die einhei-

mischen Götter beleidigt, indem er ihr Heiligthum den Flammen Preis geben wollte, hat die Pietät gegen sein Vaterland abgeworfen, und so muß der Staat, gerade um die Gesetze der Pietät zu schützen, ihm den Genuß derselben versagen. Allerdings ist die Collision keine absolute, unvermeidliche; Polyneikes hat eigentlich mit dem Tode seine Empörung bereits gebüßt, sein Leichnam konnte immer geachtet werden, und daher bereut Kreon seine That; allein darum hat er doch aus einem in sich wahren Grundsatze heraus gehandelt und dies läugnen heißt gerade den Mittelpunkt des tragischen Conflicts läugnen. Auch dies ist wahr, daß nach Hämons Versicherung die Einwohner der Stadt heimlich für Antigone gestimmt sind und über ihre Behandlung murren, allein wenn dadurch allerdings Kreon sich bewegen lassen sollte, von der Vollstreckung seines harten Gebots abzustehen, so folgt doch daraus, daß er es nicht thut, nur so viel, daß er in der Verfolgung eines an sich wahren Grundsatzes zu weit geht, der ihn als den Repräsentanten des Staatslebens vollkommenner durchdringt, als die Bürger, denen das Staats-Interesse hinter der unmittelbaren Familien-Theilnahme verschwindet. Folgt nun daraus, daß auch Antigone zu ihrer That kein unbedingtes Recht hat, so können wir dennoch nicht ebenso, wie von Kreon, auch von ihr verlangen, von ihrem Entschlusse abzustehen. Dies liegt in der schon öfters wiederholten Natur der tragischen Idee, wonach das Recht der einen von beiden kämpfenden Seiten einleuchtender, glänzender ist. Kreons Charakter ist auch in den beiden Oedipus von Sophokles gerade so gehalten, wie dieser Gegensatz der prosaischen und der heroischen Charaktere es erfordert. Er

erscheint als eine polizeiliche Natur, dabei jähzornig, aber nicht als gemeiner Egoist. Er will das Gute, aber auf eine harte, unschöne, ungefällige Weise, und solche Charaktere sind ganz die geeigneten zum tragischen Conflict mit heroischen Naturen. Ebendeswegen schenken wir auch der Antigone in ihrem Untergange ein reineres Mitleiden, als Kreon, so wenig wir es auch diesem entziehen können. Auch Böckh (Ueber die Antig. d. Soph. Abhh. d. Berl. Acad. 1824) faßt den Charakter des Kreon so auf, wie er hier genommen wird, und thut von der anderen Seite dar, daß auch über Antigone's Unrecht der Dichter deutliche Winke gibt, und daß eine Verherrlichung derselben keineswegs die volle Grund-Idee der Tragödie seyn könne. Antigone erscheine nicht umsonst im Anfange als rauh, ja unweiblich, und Ismene habe allerdings Recht, wenn sie ihr entgegenhalte, daß sie als Weiber und Beherrschte der Macht sich fügen müssen und nur die Todten um Verzeihung flehen können. Auf die Wendungen, welche Antigone's Rede v. 883—920. nimmt, macht er mit Recht aufmerksam. Sie bereut zwar in dieser lezten Klage ihren Entschluß nicht, aber sie erkennt doch (v. 898.) daß sie den Staatswillen verlezt habe; und daß sie ausspricht, einem Gatten, einem Kinde zu liebe hätte sie nicht dasselbe gewagt, sondern nur einem Bruder, der ihr nicht erfezt werden könne: dies ist nach Böckhs und gewiß nach jedes Unbefangenen Urtheil ein Beweis von einem Bedürfniß, sich zu rechtfertigen, und darum stellt sie es auch zulezt zweifelnd den Göttern anheim, ob sie, ob ihre Richter gefehlt haben. Endlich ist der an mehreren Stellen vom Chore gegen die Handlung der Antigone ausge-

sprochene Tadel doch zu entschieden, um mit der, im Allgemeinen allerdings richtigen, Ansicht Gruppe's, daß der Chor haltungslos zwischen seinen Ueberzeugungen schwanke und sich erst allmählich klar werde, darüber hinwegzukommen. Wenn übrigens Böckh den Grundgedanken des Drama dahin bestimmt, es wolle lehren, daß unbesonnenes Handeln zum Verderben führe, so halte ich diese Idee für zu beschränkt, um Grund-Idee einer Tragödie seyn zu können. Die Tragödie beschäftigt sich nicht mit Hervorhebung solcher einzelner moralischer Sätze, es ist wohl überhaupt nicht ganz adäquat, ihre Ideeen in Form einer Lehre, eines sittlichen Raths zu fassen. Indem nach Böckhs Ansicht diese Lehre sowohl der Antigone, als dem Kreon gilt, so nimmt auch er einen Kampf entgegengesezter Rechte an, und dies ist die Grund-Idee, bei der man stehen bleiben muß.

Allerdings ist diese Stufe einer klareren Exposition fähig, als wir sie in der Antigone finden, und als wir sie überhaupt bei den Alten finden können; allein eine schöne und bedeutende Erscheinung ist es doch, daß der griechische Geist in seiner klaren Gesetzmäßigkeit auch diese Note gegriffen hat. Unter den Neueren möchte ich nur noch auf Göthe's Clavigo aufmerksam machen, wo das Gesetz der Treue in der Liebe und die Einsicht des Verstandes im Widerspruche mit demselben in einen so klaren, lebendigen Conflict treten, daß Recht und Unrecht auf beiden Seiten voll hinreißender Wirkung sich aussprechen.

So viel über das Princip des Tragiſchen. Es bedarf keiner ausführlichen Nachweiſung, daß das Tragiſche alle früheren Geſtalten des Erhabenen in ſich faßt und daher namentlich das Furchtbare in ſeiner äußerſten Gewalt entfeſſelt, das hier nicht mehr als bloße Naturmacht, ſondern als geiſtiger Urgrund zerſtörend gegen das einzelne Leben auftritt. Das Erhabene der Subſtanz kann gemäs dem Weſen des Drama, welches die Breite der Welt und Natur zu einem Schauplatze für handelnde ſittliche Weſen zuſammendrängt, nur in ſeiner Beziehung auf ethiſche Zuſtände vorkommen, wie der Donner vor der Entrückung des Oedipus, das Gewitter im König Lear. Ohne ſolchen Zuſammenhang wird es leicht zum kindiſchen Prunke, wie z. B. in einem franzöſiſchen Drama, le Bravo, wo es an die viermal Zwölfuhr um Mitternacht ſchlägt. Das Wunderbare in ſeiner tragiſchen Bedeutung haben wir ſchon berührt. Das Erhabene des Subjects iſt der eigentliche Stoff, mit deſſen Entfaltung das Tragiſche anhebt, und den es in der Energie des Böſen bis zur Höhe des Furchtbaren ſteigern kann. Aber gewaltiger und furchtbarer, als dieſe Momente, tritt dann der abſolute Geiſt hervor, der ſeine Schrecken ſowohl in der Beſtrafung des Böſen, als in dem Untergange des Edlen ausbrechen läßt.

Abſichtlich habe ich in dieſer ganzen Entwicklung den Solger'ſchen Ausdruck tragiſche Ironie vermieden, weil er angefochten und wirklich dem Mißbrauche ausgeſezt iſt. Den Grundbegriff des Tragiſchen hat Solger ſchön beſtimmt, wenn er ihn darein ſezt, daß auch das Höchſte und Edelſte untergehen muß, weil die Idee nicht exiſtiren kann, ohne Gegenſatz zu ſeyn, weil der Menſch in der Wirk-

lichkeit an der Idee nur Theil haben kann, wenn er sie selbst in die Widersprüche des Lebens hineinzieht, weil mit Einem Worte die Existenz das Ewige nicht ertragen kann. Die Wendung aber, auf die er doch so großen Werth legt, ist offenbar bereits gewagt, daß nicht blos die Erscheinung, sondern die Idee, das Schöne selbst im Tragischen untergehe. Es sieht nämlich aus, als solle mit diesem negativen Resultate die Sache erschöpft seyn, und man wird so an jene, von Hegel fast zu eifrig bei jeder Gelegenheit angegriffene Ironie der Romantiker erinnert, welche als reine Willkühr des Subjects die Gestalten beliebig erscheinen und verschwinden, und nichts Affirmatives, als eben dieses sich selbst beschauende Spiel übrig läßt. Daß Solger dies nicht sagen wollte und daß er nicht blos bei der absoluten Negativität der Idee stehen bleibt, dies zu beweisen hat man nicht nöthig, auf seine persönliche Gesinnung zu recurriren, wie Hegel (Aesth. 90.). Denn er selbst sagt an denselben Stellen, wo er diese negative Seite des Schicksalsbegriffs hervorhebt, daß das Edle in der Menschheit gerade in jenem Untergange sich zum Göttlichen verkläre, daß gerade in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit sich die Gegenwart des Göttlichen kund thue. Daher dringt er auch nachdrücklich darauf, daß die Ironie nicht von der Begeisterung getrennt werde, denn dann „wäre sie nicht mehr Ironie, sondern dem Wesentlichen direct entgegengesezt" (Vorl. 242). Man sieht also wohl, was er will, aber er hat es nicht deutlich gesagt, wie denn überhaupt seine Darstellung das Beschwerliche hat, daß das lezte, schlagende Wort immer nicht recht heraus will. Er hat nirgends deutlich gemacht, in welchem Sinne denn nicht

nur die Erscheinung, sondern auch die Idee untergehe und in welchem Sinne denn ebendadurch das Göttliche sich offenbare; er hat nicht gesagt, daß eigentlich nur das Einseitige an der Idee, oder sie als einseitige zu Grunde geht und daß das Göttliche sich durch Kundthuung der höheren Einheit der entgegengesezten Größen in ihrer Vernichtung offenbare; und weil er dies nicht gesagt hat, will es den Anschein haben, als sehe er die ganze Offenbarung des Göttlichen darein, daß das Irdische erdrückt wird. Meinen kann er dies nicht, sonst würde er nicht so positiv darauf dringen, daß der Untergang des Endlichen seine Verklärung sey.

Es ist schade, daß der schöne Terminus der Ironie durch diesen Mangel an Befestigung des Sinnes dem Angriffe Blößen darbot und neuere Schriftsteller dadurch scheinbar berechtigte, ihn einen berüchtigten zu nennen. Denn sehr zweckmäßig hebt das Wort jenen erhabenen Witz des Schicksals hervor, das sein Opfer desto höher hebt, je tiefer es sinken soll, das uns die menschliche Größe zu zeigen scheint und vielmehr, eben indem es diese vor uns ausbreitet, die menschliche Schwäche enthüllt, das also, wie die rhetorische Ironie, darin seine Kraft hat, daß es den Schein des Entgegengesezten erzeugt, aber, sehr verschieden von dieser, nachdem es durch diese Zweideutigkeit den tragischen Schrecken hervorgebracht hat, dem zitternden Kinde die gute Meinung zeigt, die zu Grunde lag. Oedipus löst die schwersten Räthsel, und ihm ist sein eigenes Leben ein Räthsel; diesen furchtbaren Spott muß er ertragen, aber endlich wird der schwer Geprüfte von den Himmlischen entrückt. Diese auf die furchtbare Ironie folgende

Milde der Versöhnung ebenfalls Ironie zu nennen, wie Immermann gethan hat (Ajax 67.) halte ich nicht für passend. Er sagt, es liege im Ajax eine doppelte Ironie, erstens, daß sich die überragende Größe des Ajax als Schwäche erweise, zweitens aber, daß infolge seiner Vergehungen das Unglück, das ihn trifft, vielmehr als ein Glück erscheine und der Tod ihm wünschenswerth sey. Allein die Ironie bezeichnet eigentlich nur das Erste, das Negative, das Zweite ist dann Aufhebung der Ironie, denn das Ende der Tragödie ist einfache Wahrheit, das Doppelzüngige und Zweideutige menschlicher Verhältnisse hat hier aufgehört, und das furchtbar Erhabene kehrt zur sanften Schönheit zurück. Man kann daher Solgers Fehler auch so bezeichnen, daß er spricht, als ob die Ironie das ganze Tragische wäre. Zugleich hat er jedoch das Verdienst, durch diesen Ausdruck einem Haupterforderniß zum dichterischen Genius den rechten Namen geschaffen zu haben. Diese Ironie, welche die menschliche Größe, indem sie dieselbe auf den Gipfel ihres Glanzes zu führen scheint, zum Tode schmückt, ist der Geist, durch welchen dem Dichter die Welt in harmonischen Fluß tritt, und hat von jeher die wahren Dichter als die wesentliche andere Seite der Begeisterung ausgezeichnet. Der Standpunkt Schillers und Göthe's namentlich, wie er in dem Briefwechsel beider sich so klar und bewußt ausspricht, befindet sich recht im Mittelpunkte dieser Ironie. Wo der Mißbrauch dieser Kraft anfängt, ist leicht zu entdecken, man darf nur Heine lesen. Uebrigens zeigt sie sich namentlich auch im Epos thätig. Die Trockenheit und scheinbare Theilnahmlosigkeit, mit welcher der Dichter die Erscheinungen in ihrer Schwäche

wie in ihrem Glanze, ihrer plausibeln Seite darstellt, so daß Eines im Andern durchschimmert, bedingt die tiefste Wirkung epischer Poësie.

Mit diesen Bemerkungen über den Begriff der Ironie möge zugleich erklärt seyn, warum ich ihm nicht in der folgenden Entwicklung des Komischen einen eigenen Ort anweise. Denn in dem weiteren Sinne, wie die Ironie hier gefaßt ward, gehört sie jeder Sphäre des Schönen, insbesondere aber dem Tragischen an und ist ein durchgreifendes Element namentlich der poëtischen Production. Spricht man aber vom Komischen für sich, nicht wie es in alle andern Sphären des Schönen als Ironie hineinspielt, so kann man es freilich eine Ironie des Ernstes nennen; nur bleibt man lieber bei dem gewöhnlichen Ausdruck, um die Bezeichnungen nicht zu häufen. Innerhalb des Komischen tritt sie dann wieder als eine eigenthümliche Wendung hervor in der Rede, auch kann man alle Parodie auf sie reduciren. Es kann also in der Lehre von der Poësie wieder ausdrücklich von der Ironie die Rede werden, was hier nicht unsere Aufgabe ist.

Schließlich ist noch eine interessante Parallele zwischen den hier ausgeführten Stufen des Erhabenen und dem Standpunkte der wichtigsten neueren philosophischen Systeme hervorzuheben, die zum Theil schon in der Einleitung angedeutet wurde. Dem Erhabenen der Natur ist das pantheistische System des Spinoza analog, welches das Absolute als Substanz auffaßt. Im Erhabenen des Subjects sind wir auf Kant'schem, entschiedener auf Fichte'schem Boden, dem Boden des alleinherrschenden Ich. Mit Schelling kam das Absolute wieder in die Philosophie, aber

als Naturphiloſophie neigt ſich ſein Syſtem zum Erhabenen der Subſtanz, was ſich darin erkennen läßt, daß die erſte Form des Tragiſchen ihm mehr, als die andere entſpricht. Hegel dagegen, der ſein Syſtem in der Philoſophie des Geiſtes den Gipfel erreichen läßt, ſteht recht auf der reinen Höhe des Tragiſchen: die Dialektik, worin alle einſeitigen Begriffe ſich auflöſen, iſt, poëtiſch gefaßt, tragiſch. Ebenhiemit iſt aber auch Hegels Syſtem mitten im Komiſchen zu Hauſe; denn dieſes Umſchlagen jeder einſeitigen Größe, das in ſeiner Methode logiſch vor ſich geht, bildet, ſofern von dem affirmativen Reſultate des logiſchen Prozeſſes abgeſehen wird, das Komiſche, und man könnte den Werth des Hegel'ſchen Syſtems auch ſo bezeichnen, daß es ebenſo tragiſch, als komiſch ſey, wie der Weltgeiſt.

Doch wir ſollen das Komiſche erſt kennen lernen. Es iſt nur vorher noch vonnöthen, daß wir diejenige Seite, von der die frühere Aeſthetik bei Beſtimmung aller äſthetiſchen Begriffe unrichtiger Weiſe ausging, als die andere Seite des Erhabenen auch noch entwickeln. Nach unſerer Behandlung wird ſich im ſubjectiven Eindrucke nur beſtätigen, was wir vorher als objectiven Gehalt der Sache fanden:

Subjectiver Eindruck des Erhabenen.

Die Wirkung des Schönen auf unser Gemüth schließt bereits einen Anklang derjenigen Empfindung in sich, welche bei dem Anblick des Erhabenen die Oberhand erhält. Es liegt ein gewisser Ernst im Schönen, wir fühlen bei seinem Anblick, daß unsere sinnliche Natur als solche, wiefern sie für sich gelten und ihre Zwecke verfolgen möchte, hier keine Stimme hat. Gegen dieses Niedrige in unserer Natur zeigt das Schöne etwas Abweisendes, Fremdes, Vornehmes. Ein edles Product der Phantasie will dem rohen Menschen nicht einleuchten, nicht in schlechter Gesellschaft seyn, und auch der edleren Seele kündigt es seine Idealität durch eine gewisse Schwermuth an, die durch das Gefühl der Lust hindurchzittert. Dies hat schon Burke anerkannt, so sensualistisch er verfährt (204). Solger: „Ein Widerspruch gegen die gemeine Erscheinung ist im Schönen, wie im Erhabenen" (Vorles. 87.), doch „gehen wir mit dem Schönen um, wie mit unseres Gleichen und eben, weil die Schönheit unserem gemeinen Leben so nahe verwandt ist, verwechselt man leicht den Reiz mit der Schönheit" (89.). Jener Anklang von Unlust in der Wahrnehmung des Schönen beweist, daß es mit dem Erhabenen in einer inneren Verwandtschaft steht, daß es die Elemente desselben bereits enthält. Aber vorherrschen kann in seinem Eindrucke diese Unlust nicht, sondern weil es Geistiges und Sinnliches zur vollkommenen Harmonie vereinigt, so spricht es uns, wie Solger sagt, zugleich als etwas Fremdes und zugleich als etwas Vertrautes an, mit dem wir wie mit einem Freunde umgehen dürfen. Es ist uns fern, es scheint

einer beſſeren, vollkommenern Welt anzugehören und doch iſt es da und gehört uns, es iſt vom Himmel gefallen und doch auf dieſer unſerer Erde zu Hauſe. Es gefällt dem ganzen Menſchen, und befriedigt Geiſt und Sinn in ſchönem Einklang. Es gleicht ganz dem Individuum, das vom Genius beſeelt, den Beruf hat, das Schöne hervorzubringen. Denn dies iſt das Eigenthümliche ſolcher Menſchen, daß ſie uns ganz wie ein Wunder vorkommen und doch wieder ſo ganz natürlich, als verſtehe ſich ihr Seyn und Thun von ſelbſt, daß wir oft mit einer gewiſſen Ehrfurcht, ja Furcht vor ſie treten und doch über ihre Naivetät lächeln müſſen, daß Scheue und Liebe ſich in unſerem Gemüthe durchdringen.

Dieſer leiſe Schmerz, der auch aus dem Schönen auf uns wirkt, entbindet ſich in dem Eindrucke des Erhabenen, befreit ſich aus ſeiner ruhigen Einheit mit dem Gefühle der Luſt, und dringt unmittelbar als Unluſt auf die Seele des Anſchauenden ein. Denn das Erhabene ſchreckt durch das negative Verhältniß ſeines realen Moments zu ſeinem idealen den Menſchen als ſinnliches Weſen zurück und wirft ihn zu Boden. Die verſchiedenen Modificationen dieſer Unluſt von der Bewunderung bis zum Staunen, von der ſtillen Melancholie bis zur Verzweiflung, von der Hochſchätzung bis zur unbedingten Ehrfurcht zu durchgehen, iſt hier nicht unſere Abſicht, da wir von den einfachen Grund-Elementen handeln. Genug, das Erſte und Vorherrſchende iſt in dem Eindruck des Erhabenen die Unluſt. Doch iſt ſie nur die eine Seite dieſes Eindrucks: es folgt auf dieſe augenblickliche Hemmung der Lebenskräfte, wie es Kant mit gewohntem treffendem

Ausdrucke bezeichnet, eine deſto ſtärkere Ergießung derſelben, alſo eine indirecte, durch Schmerz vermittelte Luſt, während das Schöne eine directe Luſt mit ſich führt, die nur einen leiſen Uebergang zum Schmerze in ſich trägt. Dieſe Luſt kann nur davon herrühren, daß wir nach dem erſten abſtoßenden Eindrucke uns erinnern, daß wir jenem überlegenen idealen Momente, das im Erhabenen auf uns eindringt, irgendwie auch wieder gewachſen ſeyen, daß wir ihm nach dem erſten Schrecken näher in's Auge ſehen und ihm als einem verwandten Weſen die Hand bieten. Nachdem unſer ſinnlicher Menſch zurückgeſtoßen wurde, macht unſer idealer ſich auf und ſagt: ich bin, was du biſt. Longin ſagt ein treffliches Wort Sect. VII., 2. *Φύσει γάρ πως ὑπὸ τ'ἀληθῆς ὕψος ἐπαίρεται τε ἡ ψυχὴ, καὶ γαῦρόν τι ἀνάσημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα, ὅπερ ἤκουσεν.* Daher ein grobſinnlicher Menſch zur Noth vom Schönen angeſprochen werden kann, ſofern er den tieferen Gehalt deſſelben liegen läßt und ſich die einſchmeichelnde, ſinnliche Seite herausnimmt; das Erhabene aber iſt ihm widerwärtig, weil es keinen Anknüpfungspunkt oder wenigſtens nur einen verkümmerten und vergrabenen, in ihm antrifft, an den er nicht gern erinnert wird. Der ganze Eindruck des Erhabenen iſt in den Worten Fauſts nach dem Erſcheinen des Erdgeiſts zuſammengefaßt: In jenem ſel'gen Augenblicke, ich fühlte mich ſo klein, ſo groß!

Nun entſteht aber die Frage, wie ſich denn die Sache bei dem Erhabenen der Natur verhalte. Daß in der Natur keine abſolute Größe ſey, daß alſo unſere Bewunderung hier ſtreng genommen auf einer Täuſchung beruhe,

mußten wir oben zugeben. Nun muß die schon oft berührte Kant'sche Ansicht von dieser Täuschung ihre Erledigung finden. Es besteht die Täuschung nach Kant darin, daß unsere Vernunft der Natur ein absolutes geistiges Substrat unterschiebe, sie als ein geistiges Ganze, das in ihr eigentlich nirgends gegeben sey, auffasse. Damit könnten wir nun ganz einverstanden seyn, wenn nur Kant diese Idee nicht sogleich wieder nur subjectiv, ja moralisch gewendet hätte. Die Lust soll nämlich im Grunde ein Wohlgefallen nur an unserer subjectiven Vernunft-Größe seyn, die uns fähig macht, ein Absolutes zu denken, und vermöge der wir als übersinnliche Wesen der Natur überlegen, unserer höheren Bestimmung uns bewußt sind. Diese subjective, moralisirende Wendung macht die Kant'sche Auffassung unrichtig; denn gewiß wird sich ein Jeder sagen müssen, daß unsere Lust an dem Erhabenen der Natur nicht auf einer Achtung vor unserer Vernunft- und Willens-Kraft beruht. Diese Lust ist offenbar ganz anderer Natur. Wir fühlen uns erhoben, weil wir uns mit der Naturkraft in Identität setzen, ihre mächtigen Wirkungen gleichsam zu uns selbst rechnen, weil sich unsere Phantasie auf die Fittige des Sturmes legt und mit ihm dahin braust, weil wir mit der Höhe uns selbst emporschwingen und in die gränzenlose Ferne hinauswandern. Wir erweitern uns selbst zu einer gränzenlosen Naturgewalt, und darum schwillt unser Herz. Soweit die Unlust vorherrscht, kämpfen wir in Gedanken mit ihr, die Lust aber tritt ein, wenn wir es mit ihr halten. Wie Faust dem Erdgeiste zuruft:

Der du die weite Welt umſchweifſt,
Geſchäft'ger Geiſt, wie nah' fühl' ich mich dir!

Wie er nachher ſagt:

Ich mehr, als Cherub, deſſen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und ſchaffend Götterleben zu genießen
Sich ahnungsvoll vermaß —

ſo empfinden wir uns als Ausſtrömung derſelben Naturkraft, die ihre Größe vor uns entfaltet und genießen ein unendliches Kraftgefühl. Darin liegt nun freilich ein Irrthum ebenſowohl, als in der Unluſt. Denn da die Natur kein wahrhaft Unendliches iſt, ſo kann auch keine wahrhaft unendliche Luſt darin liegen, uns mit dieſem unendlichen Weſen Eins zu fühlen. Dies beweist ſich auch dadurch namentlich, daß gerade der grobſinnliche Menſch für gewiſſe Gattungen des Erhabenen der Natur einen Sinn hat, der ihm für höhere Erhabenheit abgeht. Je mehr er ſich als blos ſinnliches Weſen fühlt, deſto mehr Genuß bietet ihm die Erhabenheit eines Meerſturms, der phyſiſchen Tapferkeit in der Schlacht u. dgl., was verglichen mit den höheren Formen ein geiſtloſes Erhabene iſt.

Dagegen das ſubjectiv Erhabene bringt einen gehaltvolleren Eindruck mit ſich, bei dem wir ganz und ohne Täuſchung als geiſtige Weſen in Anſpruch genommen ſind. Es beſchämt uns zuerſt die Anſchauung fremder Größe, dann erwärmt es uns, weil wir uns als gleichgeborne Brüder des bewunderten Subjects empfinden. Das negativ Erhabene des Subjects nimmt ſeinen Weg erſt durch die ſympathetiſchen Gefühle, aber wir ſehen die Kraft des

Willens triumphiren und erinnern uns dann mit der innigsten Beruhigung, daß die Hochachtung, die wir diesem Triumphe zollen, zugleich Selbstachtung ist.

Die tragische Empfindung beginnt mit dem Wohlgefallen an subjectiver Erhabenheit. Aber die Verhältnisse verwickeln sich, die Atmosphäre wird schwül, wir ahnen, daß die blos menschliche Größe, die wir bis jezt noch bewundern, einer höheren nicht wird Stand halten können, und wir hören bange den fernen, leisen Donner. Dies ist die tragische Furcht. Der Kampf bricht los und jezt stürmen alle Richtungen und Nüancen der Sympathie, der Liebe und des Hasses, der Hoffnung und der Sorge auf unsere Seele ein, das Gefühl wird in seinen tiefsten Gründen aufgerüttelt und unser ganzes Innere ist in Aufruhr. Aber indem wir die Personen, an die unsere ganze Sympathie sich geheftet, unrettbar dem Untergange entgegeneilen sehen, tritt uns auch die versöhnende Idee näher und näher, daß dies Leiden die Leidenden verklärt, daß ihr Untergang die Aufhebung aller menschlichen Größe in die göttliche ist. Diese Macht, die sie vernichtet, ist keine uns fremde, sie wohnt auch in der Menschheit, wir treten ihr näher, der Schmerz geht in eine sanfte Wehmuth, in die wohlthuende Gewißheit über, einer höheren Weltordnung anzugehören, der auch wir willig unsere selbstischen Wünsche und Zwecke opfern. Wie daher die Furcht für menschliches Glück zu der Furcht vor Gott, so wird nach eingetretenem Untergange das Mitleid mit dem Leiden des Einzelnen zu dem allgemein menschlichen Gefühl unserer Nichtigkeit und unserer Größe in dieser Nichtigkeit geläutert, es werden diese Affecte gerade dadurch gereinigt, daß sie bis zum

Aeußerſten aufgeregt werden. „An die Stelle heftiger Wünſche für das individuelle Glück Einzelner, der Furcht vor Gefahren, welche dies Glück bedrohen, tritt eine mit tiefem Erſtaunen und einer erhabenen Freude verbundene Anſchauung der unerſchütterlichen und aus ſcheinbarer Verwirrung nur deſto glänzender hervorgehenden ewigen Mächte — die Schlußempfindung des Drama" (O. Müller. Aeſch. Eum. 192.).

Uebergang zu dem Komiſchen.

Man könnte von dem Erhabenen unmittelbar zur Idee des Schönen zurückkehren, indem es ſich einleuchtend nachgewieſen hat, wie aus dem tragiſchen Conflicte, alſo gerade aus der herbſten Geſtalt des Erhabenen die tragiſche Verſöhnung, die Verſöhnnng der Erſcheinungswelt mit dem Ewigen, und ſomit die harmoniſche, milde Geſtalt des Schönen hervorgeht: ein ſicherer Beweis, daß das Erhabene nicht außer und neben, ſondern nur ein Prozeß in dem Schönen ſelber iſt. Gerade der Gegenſatz, in welchen durch das Tragiſche und das Erhabene überhaupt die Idee mit der Erſcheinung trat, iſt ein Beweis ihrer inneren Einheit; denn lägen Idee und Erſcheinung gleichgültig nebeneinander, ſo könnte ihr Kampf keinen Eindruck machen, oder vielmehr er könnte gar nicht entſtehen. Die tragiſche Perſon muß ja dafür büßen, daß ſie ſich nicht in Einheit mit der abſoluten Idee erhält, ſie könnte nicht dafür büßen müſſen, wenn dieſe Einheit nicht urſprünglich vorausgeſezt wäre. Es iſt „die Welt der Nothwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Daſeyn zwar dem unſrigen zu Grunde liegt, aber zu unſerem Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchtet, ſo-

bald das Wollen des Einzelnen sich in seiner Entgegensetzung mit ihr darstellt.“ (Solger Nachgel. Schr. 2, 455.) Die schon erwähnte Abhandlung Süverns ist ebenfalls ganz auf diese Idee gegründet, daß der Conflict des Freien und Nothwendigen von ihrer ursprünglichen Einheit ausgeht und zu ihr zurückführen muß, und weist dies nicht nur am Ausgange der Tragödie nach, sondern knüpft sehr treffend dieselbe Wahrheit an die Bedeutung des Chores an.

Indessen ist es doch weit sachgemäßer, vom Erhabenen zunächst zum Komischen überzugehen und erst, nachdem auch dieses Gebiet durchwandert ist, die Rückkehr dieser kämpfenden Formen der Schönheit zur reinen Schönheit nachzuweisen. Hat nämlich im Erhabenen das eine der beiden Momente des Schönen, die Idee, das Uebergewicht bekommen, so wird das andere, die Erscheinung, nun auch sein Recht haben wollen, und, wo immer möglich, der Idee ein Bein stellen. Dies geht aus dem einfachen logischen Gesetze hervor, daß Gegensätze einander bedingen, und erweist sich in der Erfahrung durch den anerkannten Satz, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist. Jeder wird sich hiebei sogleich erinnern, daß kein Dichter leichter parodirt werden kann, als der pathetische. Das Lächerliche ist der uralte Todfeind des Erhabenen und zwar am wirksamsten dadurch, daß er nicht von außen kommt, sondern daß das Erhabene ihn im eigenen Schooße trägt.

Es könnte am zweckmäßigsten scheinen, den Uebergang in's Komische an der tragischen Ironie nachzuweisen. Komisch ist diese allerdings bereits, wenn man das Wort im weiteren Sinne nimmt, denn wir sehen hier ein scheinbar

Erhabenes, die menschliche Größe, eben durch ihre in den Schranken der Erscheinungswelt, der sie angehört, begründete Einseitigkeit zu Falle kommen. Der große Dichter darf daher nicht nur wagen, in's Trauerspiel komische Figuren und Scenen einzuschieben, durch deren Nachbarschaft die erhabenen bekennen, daß das Kleine in der Welt auch sein Recht hat, sondern er darf die komischen Figuren sogar unmittelbar den erhabenen auf den Hals laden und sie die tragische Ironie aussprechen lassen, wie der Narr im König Lear thut, der seinem Herrn bei aller Theilnahme an seinem schrecklichen Loose deutlich genug die Wahrheit sagt. Allein die tragische Ironie ist doch von dem eigentlich Komischen wieder so spezifisch verschieden, daß man sie nicht als Einleitung zu diesem unmittelbar benützen kann, weil nämlich aus ihrer Negation, wie wir sahen, eine Affirmation hervorgehen, über der untergehenden menschlichen Erhabenheit die höhere des Weltgeistes aufsteigen muß. Das Komische dagegen hat bei der Auflösung des Erhabenen in ein Nichts keineswegs die Absicht, an dessen Stelle ein höheres Erhabene zu affirmiren, es hat überhaupt keine Absicht, will zu keinem positiven Resultate führen. Es ist undenkbar, daß in einer Tragödie, welche komische Personen zugelassen hat, diese am Schlusse noch einmal zu Worte kommen, der Dichter läßt sie oft sogar, wiewohl dies vom komischen Standpunkte nicht zu billigen ist, übel wegkommen, wie Shakespeare seinen Fallstaff: dies ist eben jener Ernst im tragischen Resultate, der, nachdem er in der Katastrophe sich dem Komischen näherte, am Schlusse nicht weiter eine Verlachung seiner Grund-Idee zugibt; das Lachen galt nur den einseitigen

Größen, nachdem dieſe geſtürzt ſind, iſt nichts mehr zu lachen. Die tiefere Komik darf zwar auch die ehrwürdigſten Gegenſtände in ihr Gebiet ziehen, aber nur, wenn die komiſche Stimmung einmal das Element iſt, das den Augenblick oder das poëtiſche Product beherrſcht: iſt die Stimmung, wie im Tragiſchen, eine ernſte, ſo darf ſie ſich mit ihrem höchſten Wagniſſe nicht direct einmiſchen.

Der Uebergang zum Komiſchen muß ſich alſo einfach an den oben ausgeſprochenen Satz knüpfen, daß Gegenſätze einander fordern, deſſen logiſche Begründung der Metaphyſik angehört, von dem ſich aber im Verlaufe der folgenden Entwicklung ſelbſt immer deutlicher zeigen wird, wie unvermeidlich er gerade hier eintritt.

III.

Das Komiſche.

Stellen wir uns die beiden Momente des Schönen, die Idee und die ſinnliche Erſcheinung, in dem Bilde einer Wage vor, deren beide Schaalen, die eine dies, die andere jenes Moment enthalten, ſo können wir ſagen: im Schönen ſind beide im Gleichgewichte, im Erhabenen wird die Schaale, die das ſinnliche Moment trägt, in die Höhe gezogen, im Komiſchen aber rächt ſie ſich, und die ideale Seite, das Erhabene, wird — und zwar durch einen plötzlichen Druck hinaufgeſchnellt. Dieſer Streich, der hier dem Erhabenen geſpielt wird, kommt freilich nicht unvorbereitet aus dem Blauen, aber ſein ſichtbares Eintreten iſt ſo plötzlich, daß es überraſcht, und es hat daher hier ganz ſeine Richtigkeit mit dem Merkmale des Unerwarteten, das Longin, und nach ihm die Wolfianer als Hauptmerkmal des Erhabenen aufſtellen. Auch Kants Definition, daß das Lächerliche in einer plötzlichen Auflöſung einer Erwartung in Nichts beſtehe, findet hier ſogleich ihre Stelle, nur bezeichnet ſie nicht den Inhalt, ſondern geht blos auf den Actus, der im Komiſchen Statt findet, ſie ſagt nicht, von was jene Erwartung erregt ſey und von was ſie in Nichts aufgelöst werde, bleibt alſo wieder blos bei der Seite des ſubjectiven Eindrucks ſtehen.

Dies eben iſt jezt näher zu betrachten, wodurch jene Erwartung veranlaßt ſey und was ſie ſo ſchnell auflöse.

Veranlaßt iſt ſie durch ein ſich ankündigendes, in mehr oder minder pathetiſchem Schwunge begriffenes Erhabene; aufgelöst wird ſie durch das Bagatell eines blos der niederen Erſcheinungswelt angehörenden Dings, das dieſem Erhabenen, vorher verborgen, nun auf Einmal unter die Beine geräth und es zu Falle bringt. Man kann dies auch ſo ausdrücken, und es eröffnet ſich dann ein intereſſanter Durchblick: das Komiſche ſey ein deutlich gemachtes Erhabenes. Denn die Deutlichkeit beſteht im Hervorheben der ſinnlichen Einzelnheiten und dieſe ſind es, die alsbald den Schein des Unendlichen aufheben. Es wird ſich jeder erinnern, wie oft ihm eine erhabene Stimmung zerplatzt iſt, wenn er ſich den Gegenſtand derſelben in der Nähe anſah. Doch hat dieſe Beſtimmung nicht den Werth einer Definition; denn wenn auch alles Komiſche als ein deutlich gemachtes Erhabene dargeſtellt werden kann, ſo iſt darum nicht alles deutlich gemachte Erhabene komiſch. Ein gothiſcher Dom wird allerdings um ſo erhabener, je weniger deutlich ſeine Einzelnheiten hervortreten: aber wenn er am hellen Tage ganz deutlich wird, wird er darum nicht komiſch, ſondern es zeigt ſich nur neben der Erhabenheit des Umfangs die Schönheit der Verzierungen. Eine große Handlung, in kleine Motive zerlegt, wird nicht komiſch, ſondern erregt Widerwillen. Klar aber erweist ſich der obige Satz, wenn man das bürgerliche Drama, wie es ſich ſeit Leſſing in der deutſchen Poëſie ausbildete, wenn man ein Iffland'ſches Stück mit einer wahren Tragödie vergleicht. Dieſe Deutlichkeit des Einzelnen, dieſe detaillirende Pſychologie und haarkleine Motivirung

ist eigentlich komödisch, und dadurch, daß sie dennoch tragödisch seyn will, ist sie eine so klägliche Erscheinung.

J. Paul nennt den Humor ein umgekehrtes Erhabene; dies gilt vom Komischen überhaupt. Er selbst aber faßt die zu der Entstehung des Komischen jederzeit zuerst erforderliche Erhabenheit einseitig auf, indem er sie teleologisch bestimmt. Das Komische ist nach ihm eine sinnlich angeschaute Zweckwidrigkeit. Es ist nicht zu läugnen, daß das Erhabene, durch dessen Paralysirung das Komische entsteht, in den meisten Fällen als ein Zweck erscheint, aus dem Grunde, weil ja alles Erhabene, Ideale seinen eigentlichsten Sitz in der Menschenwelt hat und daher als menschliches Streben nach einem Zwecke auftritt, der, in der Ausführung sich verkehrend, komisch wird. Schon im Kleinen bei blos empirischen Zweckbestrebungen ist dies der Fall. Jener Mensch, der das Ende einer hölzernen Dach-Rinne absägen will und sich zu diesem Zwecke eben auf das Ende sezt, das er absägt, so daß er mit dem lezten Zuge der Säge sammt dem abgesägten Stücke von der Höhe herunterstürzt, ist ein hübsches Beispiel des Komischen; selbst über einen Fehlstoß auf dem Billard lachen wir, da das angelegentliche Streben des Zielenden so plötzlich in ein Nichts aufgeht; bei Freischießen stellte der Pritschmeister mit komischen Sprüngen diesen Eindruck eines Fehlschusses vor; wenn ein gravitätisch Schreitender plötzlich strauchelt und fällt, so können wohl auch erwachsene Zuschauer sich des Lachens nicht immer erwehren, noch viel weniger, wenn ein Redner mitten im Pathos stecken bleibt. Man kann jede Art von Kraft-Aufwand, wenn der Zweck auch kein bewußter ist, wie bei dem vorlezten

Veranlaßt iſt ſie durch ein ſich ankündigendes, in mehr oder minder pathetiſchem Schwunge begriffenes Erhabene; aufgelöst wird ſie durch das Bagatell eines blos der niederen Erſcheinungswelt angehörenden Dings, das dieſem Erhabenen, vorher verborgen, nun auf Einmal unter die Beine geräth und es zu Falle bringt. Man kann dies auch ſo ausdrücken, und es eröffnet ſich dann ein intereſſanter Durchblick: das Komiſche ſey ein deutlich gemachtes Erhabenes. Denn die Deutlichkeit beſteht im Hervorheben der ſinnlichen Einzelnheiten und dieſe ſind es, die alsbald den Schein des Unendlichen aufheben. Es wird ſich jeder erinnern, wie oft ihm eine erhabene Stimmung zerplatzt iſt, wenn er ſich den Gegenſtand derſelben in der Nähe anſah. Doch hat dieſe Beſtimmung nicht den Werth einer Definition; denn wenn auch alles Komiſche als ein deutlich gemachtes Erhabene dargeſtellt werden kann, ſo iſt darum nicht alles deutlich gemachte Erhabene komiſch. Ein gothiſcher Dom wird allerdings um ſo erhabener, je weniger deutlich ſeine Einzelnheiten hervortreten: aber wenn er am hellen Tage ganz deutlich wird, wird er darum nicht komiſch, ſondern es zeigt ſich nur neben der Erhabenheit des Umfangs die Schönheit der Verzierungen. Eine große Handlung, in kleine Motive zerlegt, wird nicht komiſch, ſondern erregt Widerwillen. Klar aber erweist ſich der obige Satz, wenn man das bürgerliche Drama, wie es ſich ſeit Leſſing in der deutſchen Poëſie ausbildete, wenn man ein Iffland'ſches Stück mit einer wahren Tragödie vergleicht. Dieſe Deutlichkeit des Einzelnen, dieſe detaillirende Pſychologie und haarkleine Motivirung

ist eigentlich komödisch, und dadurch, daß sie dennoch tragödisch seyn will, ist sie eine so klägliche Erscheinung.

J. Paul nennt den Humor ein umgekehrtes Erhabene; dies gilt vom Komischen überhaupt. Er selbst aber faßt die zu der Entstehung des Komischen jederzeit zuerst erforderliche Erhabenheit einseitig auf, indem er sie teleologisch bestimmt. Das Komische ist nach ihm eine sinnlich angeschaute Zweckwidrigkeit. Es ist nicht zu läugnen, daß das Erhabene, durch dessen Paralysirung das Komische entsteht, in den meisten Fällen als ein Zweck erscheint, aus dem Grunde, weil ja alles Erhabene, Ideale seinen eigentlichsten Sitz in der Menschenwelt hat und daher als menschliches Streben nach einem Zwecke auftritt, der, in der Ausführung sich verkehrend, komisch wird. Schon im Kleinen bei blos empirischen Zweckbestrebungen ist dies der Fall. Jener Mensch, der das Ende einer hölzernen Dach-Rinne absägen will und sich zu diesem Zwecke eben auf das Ende sezt, das er absägt, so daß er mit dem lezten Zuge der Säge sammt dem abgesägten Stücke von der Höhe herunterstürzt, ist ein hübsches Beispiel des Komischen; selbst über einen Fehlstoß auf dem Billard lachen wir, da das angelegentliche Streben des Zielenden so plötzlich in ein Nichts aufgeht; bei Freischießen stellte der Pritschmeister mit komischen Sprüngen diesen Eindruck eines Fehlschusses vor; wenn ein gravitätisch Schreitender plötzlich strauchelt und fällt, so können wohl auch erwachsene Zuschauer sich des Lachens nicht immer erwehren, noch viel weniger, wenn ein Redner mitten im Pathos stecken bleibt. Man kann jede Art von Kraft-Aufwand, wenn der Zweck auch kein bewußter ist, wie bei dem vorlezten

Beispiele, eine Zweckthätigkeit nennen, zugleich aber auch etwas Erhabenes. Erhaben kann Alles genannt werden, was sich das Ansehen von etwas Besonderem gibt und mehr seyn will, als das Gewöhnliche. Allerdings wäre Vieles, was lächerlich wird, ohne den Eintritt des komischen Contrasts nicht als erhaben erschienen, nicht als etwas Besonderes aufgefallen, allein der Eintritt dieses Contrastes lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, und läßt es im Gegensatze gegen das unendlich Kleine, an dem es scheitert, als etwas relativ Erhabenes erscheinen, über dessen Mißlingen nun gelacht wird. Selbst der Versuch, Komisches hervorzubringen, wenn er mißlingt, kann so als etwas Erhabenes erscheinen, das durch sein Vergecken*) dann erst recht komisch wird, wie sich denn jeder des komischen Effects erinnern kann, den ein ganz vergeblicher Versuch macht, durch einen Witz oder eine Anekdote das Gelächter einer Gesellschaft zu erregen. Hier wird gerade das Ausbleiben des erwarteten Komischen komisch. Um jedoch auf J. Paul zurückzukommen: nicht in allen Fällen läßt sich das Erhabene, welches im Komischen zerstäubt, als ein auf einen Zweck gerichtetes Streben auffassen, wenigstens in vielen Fällen nur sehr uneigentlich. Dies werden uns einzelne Formen des Komischen bestätigen, welche nachher zu beleuchten sind. Auch die Definition, daß das Komische in einer unterbrochenen Verstandes-Totalität seinen Grund habe, ist zu eng. Zwar hat sie vor der J. Paul'schen

*) Der Gebrauch dieses besonders treffenden Ausdrucks läßt sich nicht verwerfen. Es ist ein gutes altes Wort, das z. B. bei Val. Andreä vorkommt.

sten) ein paar Beispiele für meinen Satz an. Ein Vater sieht sein Kind, das er verführt glaubte, gerettet und beglückt, er bricht in Thränen der schönsten Rührung aus. Nachdem er von dieser Bewegung zu einer behaglicheren Stimmung übergegangen ist, läßt er sich nach langer Zeit wieder eine Pfeife schmecken. Da aber die Rührung noch nachdauert, und sich in sanften Thränen kund gibt, so mag er doch deswegen seine Pfeife nicht erlöschen lassen, sondern er weint und raucht zugleich. Später wird die Trennung von Tochter und Schwiegersohn wirklich rührend dargestellt. „Der Amtschreiber, heißt es, zog weinend seine Mütze herunter, zauderte aber, sonderbar genug, als ihm Felix die Hand zum Abschiede bot, ihm die seinige zu reichen. Das Geheimniß erklärt sich dadurch: der Amtschreiber hat, wie viele andere Menschenkinder, die Gewohnheit, über Tisch ein kleines Stückchen weichen Brods zwischen den Fingern zu kneten, das er dann oft den ganzen Nachmittag mit sich herumträgt. Wohin nun mit der Brodkugel, da er in der andern Hand die Mütze hält? Er war entschlossen, drückte Felix das Kügelchen in die Hand, umarmte, küßte ihn, und gab ihm seinen Segen. Felix hatte nachher das Kügelchen noch lange in der Hand und meinte, er habe es selber geknetet. Wir wollen ihm übrigens nicht übel nehmen, daß er sich draußen den Mund abwischt; der Amtschreiber küßt etwas naß." Es wird Niemand behaupten, daß jene Thränen, diese Schmerzen etwas Unwahres seyen, sondern wir werden die Schönheit solcher Gefühle vollkommen anerkennen, wenn wir auch denselben Menschen, der sie empfindet, seine kleinen Gewohnheiten und Thorheiten neben diesen idealeren Bewegungen seiner

Seele beherbergen sehen. Der Grund ist hier eigentlich bereits ausgesprochen, warum allerdings auch eine wahre Größe dem komischen Contraste Preis gegeben werden darf: weil sie nämlich nicht völlig aufgehoben und vernichtet wird, sondern in ihrer Aufhebung durch einen seltsamen Widerspruch dennoch gegenwärtig bleibt. Dies auszuführen ist jedoch erst der Platz, wenn von dem Verhältnisse beider Momente des Komischen die Rede seyn wird. Allein ist darum, weil er nichts schadet, ein solcher Scherz auch erlaubt, ist ein Recht dazu vorhanden? Allerdings, und dies führt erst auf den Hauptpunkt. Man kann nämlich weiter gehen und zugeben, daß nur ein scheinbar Erhabenes dem Lachen Preis gegeben werden dürfe, aber dann hinzusetzen, daß es nichts wahrhaft Erhabenes gebe, und daß auch das in Vergleichung mit bloßer Prahlerei reellere Erhabene doch nicht absolut erhaben sey, daß daher der Geist der Komik ihm nur zufüge, was Rechtens ist, wenn er es ebenfalls nicht schont. Wenn nun dasselbe Subject, an welchem wir menschliche Erhabenheit bewundern, die Demuth hat, dies anzuerkennen, daß in dem großen Zusammenhang des Weltganzen sich nichts als absolute Größe isoliren und sich dem Flusse, der Alles verbindet, das Größte und Kleinste, entziehend auf eigene Füße stellen darf, so wird es dem Scherze sagen können: lache nur über mich, ich weiß, daß kein menschliches Ding vollkommen ist, und ich lache selbst mit. Lacht man nun, so thut man es infolge eines Zugeständnisses, das dieses Erhabene selbst gethan hat, und weit entfernt, daß dieses dadurch verkleinert würde, wächst es durch diese Freiheit und Liberalität in seinem Werthe. Seine Bedingtheit,

seine Schranken eingestehen, dies ist ja eine Kraft, nicht eine Schwäche. Die Schwäche will den Scherz nicht an sich lassen, weil sie sich nicht über ihn zu stellen vermag. Je größer ein Ding, desto gewisser versteht es einen Spaß. Es ist eine hohle und wohlfeile Komik, die sich nur an eine zum Voraus schon nichtige Größe macht; die ächte Komik greift die wahre Größe an. Flögel erzählt von den Kamtschadalen, daß sie an gewissen Festen selbst ihren obersten Gott durchhecheln. „Weil Kutka alles Gute und Böse in der Welt gemacht, so halten sie sich für klüger, als Gott, Niemand thörichter, unsinniger, dümmer, als ihn — welches man sonst bei keinem Volke findet.“ Das Leztere ist unrichtig, die gebildetsten Völker haben über das Göttliche am meisten gescherzt. Flögel sagt, es sey dieser Kutka auch ein Gott danach gewesen, nicht erwägend, daß ein Gott, er mag seyn, wie er will, für diejenigen, die ihn anbeten, das Absolute ist. Dies Beispiel führt auf eine wichtige Frage, ob sich nämlich das Komische auch an das absolut Erhabene wagen dürfe. Sie läßt sich an das Vorspiel von Göthe's Faust anknüpfen, wo der Herr der Heerschaaren selbst mit Mephistopheles in einem ganz behaglichen, humoristischen Verhältnisse erscheint. Diese Stelle ist überhaupt für die Metaphysik des Komischen exemplarisch. Denn in den Personen, die sich hier gegenüberstehen, repräsentiren sich ganz einfach die Momente des Komischen, der Herr stellt das Erhabene auf seiner höchsten Stufe, Mephistopheles das Gemeine auf seiner höchsten dar. Erinnern wir uns nun an den Unterschied des Lachens und Verlachens. Wenn sich Jemand recht erhaben gebärdet, die Nachbarschaft des

Geringen und Niedrigen nicht anerkennen will, dann aber plötzlich durch dieselbe sich in seiner Erhabenheit gestört sieht, so lachen wir ihn aus, und es ist um seine Größe wirklich geschehen. Wenn aber Jemand dem Niedrigen seine Unentbehrlichkeit zugibt, so lächelt er selbst mit, wenn wir über seine Nachbarschaft mit demselben lachen, und eben dadurch ist dem Lachen der gefährliche Stachel genommen. Der Gott des Theismus muß das Lachen im Ernste fürchten: denn er will sich in beständiger Ferne von der Welt behaupten, gibt die Durchdringung des Endlichen und Unendlichen nicht zu, und da beide Momente hiemit für diese Weltanschauung nicht ineinander sind, so erhält sich auch das Unendliche nicht in der Collision mit dem Endlichen der Erscheinungswelt. Ein Gott, der die Nothwendigkeit des Bösen in der Tragödie der Weltgeschichte nicht zugibt, es aber doch geschehen lassen muß, ist eigentlich unmächtiger, als dieses, die Welt mehr als ein Gott, der sie nicht recht anzurühren wagt, und daher kein Wunder, daß die Verehrer dieses Gottes besorgt werden, wenn die Creatur mit all ihren Schwächen einmal hinsteht und lachend zu ihrem Gotte sagt: du und ich, wir können einander nicht entbehren. Allein der Gott der speculativen Weltansicht nimmt das Komische auf seine eigene Seite herüber, und braucht es daher, da nur innerhalb seiner selbst über ihn gelacht wird, nicht zu scheuen. Das Endliche, das Gemeine, ja das Böse, wenn es sich einmal neben ihn hinstellt und sagt: ich bin auch da, mag nur immerhin seine Späße machen, der Herr läßt es ruhig gewähren, weil er es als ein Moment, dem er seine Nothwendigkeit zuerkennt, aber doch nur als ein überwundenes

Erhabenes, die menſchliche Größe, eben durch ihre in den Schranken der Erſcheinungswelt, der ſie angehört, begründete Einſeitigkeit zu Falle kommen. Der große Dichter darf daher nicht nur wagen, in's Trauerſpiel komiſche Figuren und Scenen einzuſchieben, durch deren Nachbarſchaft die erhabenen bekennen, daß das Kleine in der Welt auch ſein Recht hat, ſondern er darf die komiſchen Figuren ſogar unmittelbar den erhabenen auf den Hals laden und ſie die tragiſche Ironie ausſprechen laſſen, wie der Narr im König Lear thut, der ſeinem Herrn bei aller Theilnahme an ſeinem ſchrecklichen Looſe deutlich genug die Wahrheit ſagt. Allein die tragiſche Ironie iſt doch von dem eigentlich Komiſchen wieder ſo ſpezifiſch verſchieden, daß man ſie nicht als Einleitung zu dieſem unmittelbar benützen kann, weil nämlich aus ihrer Negation, wie wir ſahen, eine Affirmation hervorgehen, über der untergehenden menſchlichen Erhabenheit die höhere des Weltgeiſtes aufſteigen muß. Das Komiſche dagegen hat bei der Auflöſung des Erhabenen in ein Nichts keineswegs die Abſicht, an deſſen Stelle ein höheres Erhabene zu affirmiren, es hat überhaupt keine Abſicht, will zu keinem poſitiven Reſultate führen. Es iſt undenkbar, daß in einer Tragödie, welche komiſche Perſonen zugelaſſen hat, dieſe am Schluſſe noch einmal zu Worte kommen, der Dichter läßt ſie oft ſogar, wiewohl dies vom komiſchen Standpunkte nicht zu billigen iſt, übel wegkommen, wie Shakespeare ſeinen Fallſtaff: dies iſt eben jener Ernſt im tragiſchen Reſultate, der, nachdem er in der Kataſtrophe ſich dem Komiſchen näherte, am Schluſſe nicht weiter eine Verlachung ſeiner Grund-Idee zugibt; das Lachen galt nur den einſeitigen

ſtenge Theiſt —, ſo hat man bereits auch zugegeben, daß ſelbſt das Göttliche ſich dem Scherze nicht entziehe, denn was anders ſind ſolche Empfindungen, als der in dem Gemüthe des Menſchen gegenwärtige, trotz allen Mängeln deſſelben gegenwärtige Gott? Es gibt freilich religiöſe Stimmungen, welche zu ernſt ſind, als daß man ihnen einen unmittelbaren Uebergang in die komiſche Stimmung zumuthen dürfte. Es ſoll ja auch keineswegs behauptet werden, daß jedesmal die ideale Stimmung in die komiſche ſich ſolle hinüberziehen laſſen, ſondern nur, daß die wahre Komik, wo ſie einmal am Platze iſt, den Lebensernſt und die Ehrfurcht vor dem Göttlichen keineswegs zerſtöre. Es ſtelle mir hier eine Stelle aus dem vortrefflichen Simplicissimus bei. Der fromme Einſiedler, der den unwiſſenden Bauerknaben aufgenommen hat, iſt bemüht, ihn beten zu lehren. Einſiedler: „Höre du, Simplicissime (dann anders kann ich dich nicht nennen), wann du das Vaterunſer betteſt, ſo mußt du alſo ſprechen: Vater unſer, der du biſt im Himmel, geheiliget werde dein Name, zukomme uns dein Reich, dein Wille geſchehe auf Erden wie im Himmel, unſer täglich Brod gib uns heut und —“ Simplicissimus: „Gelt du, auch Käs darzu?“ Wer wird nun dem frommen Einſiedler böſe ſeyn, wenn er mitten in dem Ernſte des Religionslehrers über dieſe Einfalt lächelt?

Ich berufe mich endlich auf eine Aeußerung Solgers (Nachgel. Schr. 2, 516.). „Das Komiſche entſpringt ganz aus derſelben Quelle, wie das Tragiſche. Es zeigt uns das Beſte, ja das Göttliche in der menſchlichen Natur, wie es ganz aufgegangen iſt in dieſes Leben der Zerſtückelung, der Widerſprüche, der Nichtigkeit, und eben deshalb

erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und ganz in unſere Sphäre verpflanzt iſt. Darum kann und muß auch das Höchſte und Heiligſte, wie es ſich bei den Menſchen geſtaltet, Gegenſtand der Komödie ſeyn, und das Komiſche führt eben in der Ironie ſeinerſeits wieder ſeinen Ernſt, ja ſein Herbes mit ſich. Und das wahrlich nicht blos bei den Neueren, wie etwa bei Shakespeare. Rec. wüßte nicht, was tiefer erſchüttern könnte, als die großen Bilder des demagogiſchen Wahnſinns, in welchem der herrlichſte Staat des Alterthums ſich ſelbſt verzehrte, bei Ariſtophanes." So können wir denn dieſe Bemerkungen über das ideale Moment damit ſchließen, daß wir auf der Einen Seite im Gegenſatz gegen die obige vereinzelte Aeußerung Hegels den Satz feſtſtellen, daß der wahre Scherz niemals ein blos ſcheinbares, ſondern immer ein wirklich Erhabenes angreifen muß und daß er auch die höchſte Erhabenheit angreifen darf, auf der andern Seite aber zugeben, daß ſoferne, als ſie ſich dem Komiſchen bequemt, jede Erhabenheit mangelhaft iſt, was bei der göttlichen Erhabenheit dahin zu beſtimmen iſt, daß ſie nur als eine von der Welt iſolirt gedachte komiſch werden kann, in Wahrheit aber das Komiſche von ihr in ſich ſelbſt begriffen wird. In Beziehung auf die erſte Seite erinnere ich nur noch an Don Quixote, der nur darum ſo wahrhaft komiſch iſt, weil ihm eine wirkliche Kraft und Größe in ſeiner Ueberſpannung gar nicht abgeſprochen werden kann.

Dieſelbe Bedenklichkeit, welche von jener Keckheit der Komik ernſtlichen Schaden beſorgt, wird wohl auch das andere Element, von dem jezt die Rede ſeyn muß, das

sinnliche nämlich, nicht recht wollen in seiner Freiheit walten lassen. Es ist dieses Hauptmoment im Komischen immer eine, dem Idealen abgewendete, mitten in der Realität der gemeinen Wirklichkeit wohnende Erscheinung; entweder ein blos äußerer Zufall, wie wenn eine erhabene Thätigkeit in äußeren Hindernissen plötzlich stecken bleibt, oder aber die Sinnlichkeit, die Thorheit des zum Erhabenen sich aufschwingenden Subjects selbst; auch können beide zusammentreten, wenn die menschliche Thorheit dem Zufall in die Schlinge läuft. Da es der Verstand ist, der, ein geborener Realist und Gottesläugner, wie ihn J. Paul nennt, die Dinge nicht im höheren Lichte der Idee, sondern in ihrer gemeinen Deutlichkeit auffaßt, so ist er der Erbfeind des Erhabenen, der Sancho Pansa, der ihm überall auf den Fersen ist und an die wahre Beschaffenheit des sinnlich beschränkten Daseyns erinnert, der gegenüber dem idealen Auffluge recht das Solide festhält, was man mit Händen greifen kann. Der Don Quixote des Cervantes ist in der unvergleichlichen Gruppirung seiner zwei Hauptpersonen ein kostbarer, unübertrefflicher Spiegel des komischen Contrasts. Versetzen wir uns in's Innere des komischen Talents selbst, so wird der Verstand stets bereit seyn, wo sich ein Erhabenes darbietet, einen Contrast, worin dasselbe an die sinnliche Welt die Nase anstößt, ausfindig zu machen, aber in unmittelbarer Einheit mit der Phantasie (indem Einheit des Denkens und der Anschauung immer das Merkmal des Aesthetischen bleibt) diesen Contrast in einem sinnlichen Bilde darstellen. Z. B. Solger sagt, die Würde sey das zum Zustande des gemeinen Lebens gewordene Erhabene. Ganz gut, wird der Komiker sagen,

ein Mensch, der es so weit gebracht hat, wird wohl auch auf dem Abtritt nicht ohne Würde zu sitzen wissen? Oder es wird ein Mensch in irgend einer großen pathetischen Stimmung geschildert. Die Begeisterung, sagt vielleicht ein Erzähler, leuchtete ihm aus den Augen, sein Schritt wurde elastischer, die ganze Gestalt schien schweben zu wollen — Wenn aber diesem also auf den Kothurn gestellten Subjecte eben in diesem Moment der Hosenträger reißt und die Beinkleider hinunterfallen, wie dann? Oder es wandelt ihn eben jezt ein sinnliches Bedürfniß an, was soll es denn werden? Es hat dem Verf. ein Freund anvertraut, daß er einst sehr zur Unzeit folgende Störung erfuhr. Er war von einem tragischen Erlebnisse, das aber Geheimniß bleiben mußte, im Innersten erschüttert und vergoß einen Strom der schmerzlichsten Thränen. Jezt tritt ein ihm ziemlich gleichgültiger Bekannter zu ihm ein; er darf ihm den Grund seiner Stimmung nicht eröffnen, er mag ihn überhaupt nicht zum Vertrauten seines Schmerzes machen, und muß nun seine rothgeweinten Augen, seine gebrochene Stimme und versteckte Nase aus einem heftigen Katarrh erklären. Dies sey ihm, sezte er hinzu, mitten in seinem tiefen Schmerze komisch vorgekommen und er habe, als er wieder allein gewesen sey, unter Thränen lächeln müssen.

Demjenigen, der überhaupt kein Freund des Komischen ist, wird die schneidende Hervorhebung seines Wesens, die ich in diesen Beispielen gewagt habe, häßlich, albern, aberwitzig, kindisch erscheinen. Ganz mit Recht: nur hat nicht meine Beschreibung, sondern die Sache diese Eigenschaften. Ein abgeschmacktes, ungereimtes, cynisches Ele-

ment, das ist es eben, was zum komischen Contraste unentbehrlich ist. Ohne Thorheit, ohne Hervorhebung des Zufalls, des Bagatells, so läppisch als möglich, ohne Cynismus kann es im Komischen gar nicht abgehen; alle Humoristen sind nach Einer Seite Cyniker gewesen, vor Allem der idealistische J. Paul. Ein verweichlichter Geschmack, der den Bestandtheilen des Komischen nicht recht wagt auf den Grund zu gehen, pflegt solche Fälle, wo die gemeine Seite der menschlichen Natur zum komischen Zwecke aufgedeckt wird, mit der Unterscheidung des niederen und höheren Komischen abzuthun. Diese Unterscheidung ist an sich richtig, und wir werden ihr nachher auch ihre Stelle anweisen; nur zur Erklärung jenes cynischen Elements taugt sie nicht, denn selbst das höchste und reinste Komische kann dieses am wenigsten abweisen. Wollte uns diese falsche Delicatesse Fälle anführen oder Einfälle, welche vollkommen komisch seyen, ohne diese derbe Einmischung der Sinnlichkeit, so wird sich gewiß immer nachweisen lassen, daß dieses Ingrediens nur versteckt und durch die feineren Fäden, in die sich die Sinnlichkeit des gebildeten Menschen einspinnt, durch die feineren Wendungen, die dem Komiker eine gebildete Sprache reicht, mehr angedeutet als ausgesprochen ist. Und dies wird freilich der höhere Dichter im Gegensatze gegen den Naturdichter in den meisten Fällen vorziehen, schon deswegen, weil das Verschweigen oft mehr sagt, als das Aussprechen, und überhaupt die an sich haltende Phantasie die reifere ist; nimmt er sich aber einmal die Freiheit und nennt das Kind bei'm rechten Namen, so meine man nur nicht, es komme hier etwas zum Vorschein, was den feineren komischen Stellen nicht ebenfalls

zu Grunde liege. Die sinnliche Welt darf nicht idealisirt werden, wenn sie in komischen Contrast mit der Idee treten soll. Denn trägt sie die Idee schon in sich, so entsteht ja der Contrast gar nicht. Es muß eine von der Idee verlassene sinnliche Erscheinung vor die Augen gebracht werden. Im Gebiete des sinnlich Komischen z. B. erscheint daher der menschliche Körper als ein häßlicher. Das Moment des Erhabenen ist in diesem Falle der Gattungsbegriff, dessen normale Erscheinung Schönheit der Gestalt ist. Seine Ohnmacht und relative Abwesenheit erscheint in der Mißgestalt, d. h. in den Abweichungen einer der Schönheit fähigen Gestalt von ihrer Norm. Man kann die Gattungs-Idee unter dem Zweckbegriff auffassen, sofern ihr Product nach außen zu gewissen Zwecken bestimmte Organe hat, und daher den Grund des Lächerlichen der Häßlichkeit in eine Zweckwidrigkeit setzen. Ein krummes Bein, ein Höcker, eine große oder rothe Nase kann Lachen erregen und zwar nicht nur bei Kindern: der Erwachsene unterdrückt es, weil anderweitige Rücksichten, wie die des Mitleids, ihn leiten. In der höheren Komik tritt an diese Stelle eine intellectuelle oder moralische Häßlichkeit, oder wenn man mit J. Paul reden will, Zweckwidrigkeit.

Das aber ist freilich entschieden festzuhalten, daß nur unter einer gewissen Bedingung die Gemeinheit und Unsittlichkeit komisch ist. Wir ergötzen uns zwar allerdings auf dem komischen Standpunkte nicht blos an unbedeutenden Schwachheiten übrigens edler Menschen, sondern selbst an entschiedener Unsittlichkeit, an Feigheit, Geiz, Trunkenheit, selbst die exquisite Liederlichkeit eines Falstaff bereitet uns ein herzliches Lachen. Hier gilt die Bestimmung des Aristoteles:

ἁμάρτημα καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ ϕθαρτικόν, denn sie kann auf das Moralische, wie auf das Physische bezogen werden, wiewohl sie zunächst von dem lezteren gilt. Würden wir aber diese Bestimmung objectiv nehmen, so würde alles Komische aus dem moralischen Gebiete auf Null reducirt, da an sich keine Art von sittlicher Häßlichkeit harmloser Natur ist. Vielmehr ist sie hier so zu verstehen, daß wir an die ernste Seite des moralisch Häßlichen, wenn die komische Wirkung Statt finden soll, nicht erinnert werden dürfen. Dies geschieht dadurch, daß wir nicht den Widerspruch gegen die sittliche Bestimmung des Menschen, sondern den Widerspruch gegen den Verstand festhalten und die unmoralische Beschaffenheit des komischen Subjects nur von Seiten ihrer Zweckwidrigkeit betrachten, wie z. B., wenn wir am Geize nicht den moralischen Schmuz, der nur entsezlich seyn kann, sondern den Unsinn seiner in sich selbst sich widersprechenden Zweckthätigkeit im Auge haben. Der Trunkenbold, der den ernstlichen Vorsaz faßt, sich endlich einmal morgens frühe nicht mehr in Branntwein zu betrinken, der es wirklich über sich gewinnt, an der Schenke vorüberzugehen, dann aber umkehrt, um durch einen tüchtigen Rausch sich für diese Entsagung zu belohnen, ist moralisch eine häßliche Erscheinung, aber für den Verstand wegen des vollkommenen Widerspruchs in seinem Benehmen sehr komisch. Diesen Widerspruch im Unsittlichen hebt auch die Satyre hervor, aber nicht mit vollkommener Abstraction von dem sittlichen Ernste, daher sie aus dem ästhetischen Gebiete in das prosaische sich hinüberneigt. Es folgt aus demselben Grundsatze auch, daß die komischen Schwachheiten nicht wie die tragischen einem ernsten Schick-

sale unterliegen dürfen; denn es gibt in der Komödie keine Schuld, kein Verbrechen, eben weil die sittliche Beziehung nicht Statt findet. Sollten auch die komischen Personen so weit gehen, daß es auf ein ernstliches Verbrechen hinaus will, so muß dafür wenigstens gesorgt werden, daß es nicht auf's Blut geht, oder daß uns wenigstens die ernstlichen Folgen der Unthat aus den Augen gerückt werden. Da es also mit der Schuld hier kein Ernst ist, so ist es auch mit der Strafe keiner. Es darf nur eine lächerliche Noth seyn, welche die Thorheit züchtigt, eine Verlegenheit, eine komische Beschämung, eine Tracht Prügel u. s. w. Es ist daher auch ein poëtischer Fehler, wenn Shakespeare seinen Fallstaff am Ende so gar kläglich ablaufen läßt, und ihm sein Heinz, nachdem er König geworden, ein so sauertöpfisches, moralisches Angesicht zeigt, wenn Calderon im „Leben ein Traum" seinen Clarin zur Strafe seiner feigen Vorsicht sterben und gar vor seinem Tode noch eine gute Lehre über diesen Gegenstand aussprechen läßt. In der Komödie oder in dem komischen Theile jedes Drama muß das Bagatell herrschen, das einzige Fatum der Zufall seyn. Es wird schlechterdings in der Komik keine höhere Macht anerkannt, die über den Menschen waltend furchtbar sie ergriffe: die Erde ist ganz für sich im Besitze des Absoluten und die Götter sind gestürzt. Dies hat freilich einen tieferen Grund, der hier, wo wir uns noch bei dem Elementarischen in der Komik aufhalten, noch nicht zum Vorscheine kommen konnte, dem wir uns aber jezt nähern, wenn wir für's Dritte die nähere Verbindungsform

untersuchen, in welche die bisher geschilderten elementarischen Bestandtheile des Komischen treten müssen.

Soll der komische Contrast entstehen, so leuchtet vor Allem ein, daß diese Elemente, das Ideale und die gemeine Endlichkeit, nicht blos nebeneinander zu stehen kommen, nicht blos äußerlich aufeinander stoßen dürfen. Es ist dies gegen die von Flögel (Gesch. d. kom. Lit. 1, 40. 64.) aufgestellte Meinung streng festzuhalten, daß auch eine bloße Nebeneinanderstellung von heterogenen Dingen die Empfindung des Lächerlichen errege. Weit tiefer hat Beattie geblickt, wenn er sagt: „die Eigenschaft in den Dingen, die in der Seele die angenehme Regung oder Empfindung erzeugt, von welcher Lachen das äußere Zeichen ist, ist eine ungewöhnliche Mischung von Verhältniß und Gegensatz, die in derselben Combination verbunden sind oder verbunden zu seyn vorausgesezt werden.“ (Neue philos. Versuche. Uebers. Leipz. 1780. B. 2, 33. 173.) Flögel meint sich auf solche Fälle berufen zu dürfen, wo objectiv keine Beziehung zwischen den nebeneinander gestellten heterogenen Gegenständen sich zeigt; allein er vergißt, daß das Subject, um diese Zusammenstellung lächerlich zu finden, sie erst in seiner Vorstellung zu einer inneren Einheit zu verbinden versucht haben muß. Beide Elemente des Komischen müssen erscheinen als ineinander hängend, als sich aufeinander beziehend. Hiedurch erst erzeugt sich der Widerspruch, der Unverstand im Komischen. Darunter ist nicht nur dies verstanden, daß das Widersprechende Einem und demselben Gegenstande zukommen muß, sey nun dieser Gegenstand ein einzelnes Subject oder das Weltganze. Dies ist freilich das Erste, was Statt finden muß,

wenn der komische Widerspruch entstehen soll. Allein diese Einheit ist nicht nur die des Subjects im Verhältniß zu seinen Eigenschaften, denn hier könnte man sich immer noch denken, daß diese Eigenschaften etwa miteinander wechseln. Darüber lachen wir noch nicht, daß ein Mensch heute weise, morgen thöricht handelt, oder daß er neben seinen erhabenen Eigenschaften auch niedrige beherbergt. Die Einheit muß eine tiefere seyn: die contrastirenden Seiten oder Momente selbst müssen sich identisch zu setzen scheinen, indem sie ineinander übergehen, ineinander umspringen. Das Komische hebt an mit einer Erscheinung, die sich die Miene gibt, erhaben zu seyn, mit einem nisus, einer Intention der Idee, sich über die gemeine Wirklichkeit zu erheben, und es darf dem Zuschauer keineswegs zum Voraus schon einleuchten, daß dies Erhabene seine eigene Ironie in sich trage. Nun aber zerspringt es plötzlich wie eine Blase, und zwar mit dem Effect, daß der Ausruf, der dem Zuschauer entschlüpft, etwa klingen dürfte: Ja so! Jezt nämlich finden wir, daß es dem Erhabenen mit jenem nisus vorneherein nicht recht Ernst gewesen seyn könne, so sehr es dies sich und Anderen verbarg, wir finden, daß jezt nur zum Vorschein kommt, was vorher schon mit unter der Decke spielte, z. B. ein thörichtes Motiv in einer großartigen, glänzenden Handlung. Hier zeigt sich nun der Grund von dem plötzlichen Eintreten des komischen Contrastes deutlich. Würden nämlich die beiden Gegensätze des Contrasts einander nur allmählich genähert, so würde kein Contrast eintreten, sie würden nicht von einander abstechen, wir würden darüber, daß so entgegengesezte, widersprechende Dinge eine Einheit bilden wollen,

uns nicht verwundern. Wie wir durch einen plötzlichen Ruck, als fielen wir von einer Höhe herunter, öfters aus dem Schlafe auffahren, so plumpt das Erhabene plötzlich zu Boden. Auch subjectiv erzeugt sich der komische Einfall immer in einem blitzartigen Auftauchen. Jeder Witz muß schnell seyn. Allein sogleich nach der ersten Ueberraschung blickt der Lachende zurück und findet, daß beide Momente, deren eines er erst im Verlaufe plötzlich hervortauchen sah, schon vorher ineinander waren. Er sieht, daß das Erhabene schon vorher klein war, aber nicht so, daß es darum nicht erhaben gewesen wäre, sondern erhaben und doch nicht erhaben. Dies ist ein Widerspruch, eine contradictio in adjecto, und dieser Widerspruch ist eben das Komische. Das Erhabene wird nicht geläugnet, nicht annullirt: dies wäre frivol. Das wahre Lachen ist durchaus gutmüthig. Das Erhabene und das unendlich Kleine spielen ineinander, und dieses Spiel ist das Komische. Der Zuschauer ruft aus: so groß, und doch wieder so klein! So klug, und in dieser Klugheit so thöricht! So viel Sinn, und in diesem Sinn so viel Unsinn! So viel Kraft, und in dieser Kraft so viel Schwäche! Wie ist es doch nur möglich, man meint ja fast, es könne nicht seyn! Wir bemühen uns, den Widerspruch zu reinen, und es geht nicht: es geht nicht, und wir versuchen es doch wieder, und diese An- und Abspannung erzeugt das fröhliche Gelächter. Hier wird es nun erst recht klar, warum der Mensch und sein Treiben der eigentliche Gegenstand des Komischen ist. Denn er ist in jedem Augenblick an die Bedingungen des Natürlichen und Zufälligen gebunden und ebensosehr darüber erhaben, er ist eben der wandelnde

Widerſpruch, von dem wir hier ſprachen. Im Drange der höchſten Gefühle kann ihn das abſolut Kleine und Winzige überraſchen. In der ſchönſten Rührung des Wiederſehens wollen ſich zwei Freunde in die Arme ſtürzen: indem ſie ſich umarmen und küſſen, ſtoßen ſie ſich die Hüte vom Kopf und ſie lachen. Nun ſtört aber dies Lachen ihre Rührung nicht, beide Stimmungen durchdringen ſich; denn die Natur des Menſchen, nach welcher er ſolchen abgeſchmackten Zufälligkeiten ausgeſezt iſt, iſt ja dieſelbe, die dieſer ſchönen Rührung fähig iſt, und beides iſt ſie in demſelben Momente. Wir ſehen Jemand voll des Gefühls der Erhabenheit an den geſtirnten Himmel hinaufblicken, aber der Gute hat lange nichts gegeſſen, er kann ſich den Gedanken an eine fette Hammelskeule denn doch nicht ganz ferne halten, und es iſt derſelbe Menſch, den der höchſte Aufſchwung des Gefühls, und den die unabweislichen Anforderungen des Magens beherrſchen. Der Frivole kennt dieſen Widerſpruch nicht; ſagt man ihm: ſieh, dieſer Menſch, der mit leuchtendem Auge nach dem Himmel ſieht, hat eben jezt einigen Hunger, ſo ſchließt er: alſo iſt jenes ſchöne Gefühl erlogen. Seine Lebensanſicht iſt einfach, hält nur die Eine Seite für reell, die komiſche iſt in ſich gedoppelt. Im Komiſchen iſt das Erhabene das Wahre, und wieder nicht, denn es wird vom Niedrigen unterbrochen, das Niedrige iſt das Wahre, und wieder nicht, denn es iſt am und im Erhabenen; ſo iſt denn das Eine und Andere wahr, das Wichtige unwichtig und das Unwichtige wichtig, der Gott des Unſinns nimmt die Welt in Beſiz, alle Beſtimmungen taumeln durcheinander, Alles iſt gleichgültig, und daß Alles gleichgültig iſt, iſt auch wieder nicht

wahr, und dies ist auch wieder nichts, und über der allgemeinen Auflösung alles Fixen und Festen steht nur das fröhliche Subject, das lachend die Hände in die Seite stemmt und auf die zur tollen Unruhe und zum Tanze des Widerspruchs verkehrte Welt herunterſieht.

An dieſem Punkte angekommen, können wir nun die von W. Schlegel (2. und 6. Vorleſung) in's Populäre gezogene, von der Schelling'ſchen Schule beſtimmter aufgeſtellte, von Hegel an einzelnen Stellen in ihre ganze Tiefe verfolgte, aber an anderen bekämpfte Definition des Lächerlichen in unſere Entwicklung aufnehmen: der komiſche Standpunkt ſey der der reinen ſubjectiven Willkühr, welche alles Beſtimmte, dem es mit ſeinem Beſtehen ein Ernſt iſt, auflöſe und wankend mache, der unendlichen Negativität. Wir wollen nur vorher genauer betrachten, wie J. Paul die Wahrheit, daß der komiſche Standpunkt das Hohe und Niedrige ineinander hineinſpielen läßt, aufgefaßt hat.

J. Paul (Vorſch. §. 28.) erklärt den komiſchen Widerſpruch pſychologiſch ſo: wir leihen demjenigen, den wir etwas Komiſches vollbringen ſehen, unſere, der Zuſchauer, Einſicht in die Verkehrtheit ſeines Thuns und erzeugen durch das Setzen dieſes Widerſpruchs die unendliche Ungereimtheit. Wenn z. B. Sancho Panſa eine ganze Nacht hindurch ſich über einem ſeichten Graben in der Schwebe erhält, weil er meint, es klaffe ein ungeheurer Abgrund unter ihm, ſo wäre dieſer einfache, reale Contraſt noch nicht komiſch, ſondern unwillkührlich ſchieben wir Sancho durch einen unberechenbar ſchnellen Act der Phantaſie unter, daß er im Grund ſelbſt wiſſe, daß hier

kein Abgrund vorhanden sey, und dennoch solche Mittel ergreife, sich vor dem Sturze in denselben zu schützen; nun erst erscheine uns sein Thun als ein verkehrtes. Wenn in Hogarths reisenden Komödianten das Trocknen von Strümpfen an Wolken lachen macht, so geschieht es, weil uns durch die Plötzlichkeit dieses Anblicks der flüchtige Glaube aufgedrungen wird, daß es einem Menschen einfallen könne, wahre Wolken als Waschseile zu gebrauchen. Ohne jenes voreilige Unterschieben, fährt er fort, würde das Paaren des Ungleichartigsten noch kein Lachen gebähren, denn was ist nicht zu gleicher Zeit Unähnliches z. B. unter dem Nachthimmel ohne komische Gewalt beisammen — die Nebelflecken — Nachtmützen — Milchstraßen — Stalllichter — Nachtwächter — Spitzbuben u. s. w.? Daher kann Niemand sich selber lächerlich im Handeln vorkommen, es müßte denn eine Stunde später seyn, wo er schon sein zweites Ich geworden und dem ersten die Einsichten des zweiten andichten kann. Daher vollendete Dummheit schwer lächerlich wird, weil sie uns das Leihen unserer contrastirenden Einsicht erschwert oder verbeut. Daher wächst das Lächerliche mit dem Verstande der lächerlichen Person. Daher bereitet sich der Mensch, der sich über das Leben und dessen Motive erhebt, das längste Lustspiel, weil er seine höhern Motive den tiefern Bestrebungen der Menge unterlegen und dadurch diese zu Ungereimtheiten machen kann u. s. w. J. Paul unterscheidet daher im Lächerlichen, das er als einen sinnlich angeschauten, unendlichen Unverstand definirt, drei Bestandtheile. 1.) Den Widerspruch, worin das Bestreben oder die Lage des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnisse steht;

dies ist der objective Contrast. 2.) Dieses Verhältniß selbst ist der sinnliche Contrast. (Diese Unterscheidung ist überflüssig. N. 1. und 2. hätten unter dem objectiven Contrast zusammengefaßt werden können.) 3.) Der Widerspruch dieser beiden, den wir dem Gegenstande durch das Leihen unserer Seele und Ansicht als den zweiten aufbürden, ist der subjective Contrast.

Gegen diese Theorie wird man schwerlich mit Recht einwenden, daß wir uns einer solchen Unterschiebung unserer Einsicht in den Verstand des verkehrt handelnden Subjects nicht bewußt seyen; denn in der Raschheit der komischen Empfindung kann unsere Phantasie die Charten wohl so schnell mischen, daß wir die Taschenspielerei nicht entdecken. Vielmehr könnten die contrastirenden Elemente des Komischen nicht als ineinanderseyend, wie wir dies doch als nothwendig erkannt haben, vorgestellt werden, wenn nicht diese Zuthat des Subjects Statt fände. Daher hat das Komische noch einleuchtender seinen wahren Sitz im Subjecte und seiner Illusion, als das Erhabene der Natur. Nur reicht der J. Paul'sche Satz nicht aus, weil er blos auf das Komische in menschlichen Handlungen anzuwenden ist. Das Komische ist in diesem Gebiete am meisten, aber nicht allein zu Hause. Der komische Widerspruch ist universaler Natur und muß auf seinen metaphysischen Urgrund, das Ineinanderseyn des Endlichen und Unendlichen überhaupt zurückgeführt werden, wo wir uns denn allerdings, aber nur tropisch, das Komische in seiner lezten Tiefe als ein zweckwidriges Handeln des Weltgeistes vorstellen können. J. Pauls Erklärung paßt auf diejenigen Fälle nicht, wo das Bagatell eines äußeren Zufalls, nicht ein innerer

Irrthum, menschliche Thätigkeiten komisch macht, wie in dem oben angeführten Falle vom abreißenden Hosenträger. Hier müssen wir, wenn wir das Erhabene und diese Winzigkeit des Zufalls, der es stört, in eine Einheit zusammengreifen wollen, über das Subject, an dem dieses Komische erscheint, hinausgehen, weil wir jenen Zufall ihm nicht aufbürden können, müssen auf den Weltgeist zurückgehen, in welchem menschliche Erhabenheit und die Friction derselben mit dem Bagatelle des Zufalls zusammen sind. J. Pauls Erklärung ist nur psychologisch, nicht philosophisch. Indem der Mensch als geistiges Wesen verkehrt erscheint, scheint uns das Geistige überhaupt, das Ideale, wie es die ganze Welt durchdringt, in einem Widerspruch mit sich begriffen mit sich selbst zu scherzen. Auf diesen tieferen, universellen Contrast geht J. Paul in der Folge in den Paragraphen über den Humor ebenfalls ein. Allein im Humor zeigt sich nur das am klarsten herausgebildet, was allem Komischen zu Grunde liegt und daher schon in die Definition des Lächerlichen aufzunehmen ist.

Wir sind so auf den Satz zurückgekommen, daß das Komische der absolute Taumel sey, worin nichts Festes, Absolutes geduldet wird, da wir die Schwäche menschlicher Erhabenheit auf einen inneren Widerspruch des Weltganzen zurückführen mußten: ein Taumel, in welchem nichts sich erhält, als die absolute Freiheit und Frechheit des mit Allem spielenden, lachenden Subjects. Dieses ruchlos heitere Subject, das über Alles lacht, ist in der Volks-Komik der Hanswurst, der früher auch auf der höheren Bühne als stehende Maske niemals fehlte und durchaus allen Ernst parodirte, aber von Gottsched verstoßen nur bei Volks-

spielen und auf Volkstheatern sich behaupten konnte. Kein Mensch befürchtete damals, daß dem Erhabenen ein wirklicher Flecken angehängt werde, wenn es seine eigene Parodie in dem unauslöschlich heiteren komischen Knechte personificirt selbst an seine Seite nahm. Die höhere Kunst kann diesen schweren Todesfall nur dadurch ersetzen, daß sie, was freilich geistiger ist, das Komische in die Handlung selbst legt, und an die in derselben auftretenden Personen so vertheilt, daß man die symbolische Personification in der Figur des Narren, der allerdings zur Fortführung der Handlung selbst wenig oder nichts zu thun hat, entbehren kann.

Indessen scheinen wir mit der Darstellung des Komischen, wie sie sich hier zuletzt steigerte, in die ganze berüchtigte Ironie der Romantiker hineingerathen zu seyn. Allein der große Unterschied ist der, ob dieser Standpunkt, der es der Willkühr des Subjects überläßt, jede feste Bestimmung nach Belieben auf- und untertauchen zu lassen, zum Prinzip der ganzen Aesthetik erhoben, oder ob er blos dem komischen Gebiete vindicirt wird. Das Komische kennt allerdings kein positives Resultat, es will nichts, als den Widerspruch. Es kommt im Komischen nichts heraus, es hat keinen Schluß, es hört auf, wie der Fehlhieb eines Fechters, wie ein Instrument, dem plötzlich der Ton versagt, wie die, von J. Paul angeführte, beliebte Wendung Sterne's, mit wichtig thuender Ausführlichkeit eine Begebenheit zu untersuchen, dann mit der Bemerkung zu schließen, es sey ohnedies kein Wort daran wahr. Allein das Komische ist auch nicht das ganze Aesthetische. Man kann nicht immer scherzen, aber wenn man einmal scherzt, muß man auch

und darf man scherzen. Hegel selbst, der Erzfeind der Ironie, hat ihr doch ihr ganzes Recht im komischen Gebiete widerfahren lassen, und recht wohl gewußt, daß auf diesem Standpunkte Alles, was absolut seyn will, alle göttlichen und menschlichen Mächte „an das Selbst verrathen sind.“ Was er (Phänomenol. 560.) von der griechischen Komödie sagt, gilt vom Komischen überhaupt: „Das einzelne Selbst ist die negative Kraft, durch und in welcher die Götter, so wie deren Momente, die daseyende Natur und die Gedanken ihrer Bestimmungen, verschwinden; zugleich ist es nicht die Leerheit des Verschwindens, sondern erhält sich in dieser Nichtigkeit selbst, ist bei sich und die einzige Wirklichkeit. Dadurch, daß das einzelne Bewußtseyn in der Gewißheit seiner selbst es ist, das als diese absolute Macht sich darstellt, hat diese die Form eines Vorgestellten, von dem Bewußtseyn überhaupt Getrennten und ihm Fremden verloren, wie die Bildsäule, auch die lebendige schöne Körperlichkeit, oder der Inhalt des Epos und die Mächte und Personen der Tragödie waren; auch ist die Einheit nicht die bewußtlose des Cultus und der Mysterien, sondern das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht. Was dies Selbstbewußtseyn anschaut, ist, daß in ihm, was die Form von Wesenheit gegen es annimmt, in seinem Denken, Daseyn und Thun sich vielmehr auflöst und preisgegeben ist, es ist die Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit seiner selbst, die hiedurch diese vollkommene Furcht- und Wesenlosigkeit alles Fremden und ein Wohlseyn und Sich-wohl-

seyn-lassen des Bewußtseyns ist, wie sich außer dieser Komödie keines mehr findet." Wenn hier die griechische Komik daraus erklärt wird, daß das Selbst sich als die lezte Instanz wußte, in welche alle außermenschlichen Mächte verschwunden waren, so ist dies in weiterem Sinne von jeder Komik wahr. Sie läugnet nicht, daß es höhere, ewige Mächte gibt, die das Leben regieren, und vor denen das einzelne Selbst sich beugen muß. Allein diese Mächte haben nicht irgendwo in der Luft, im Leeren ihren Sitz, sondern sie wirken und walten eben wieder in dem menschlichen Geist und durch denselben, sie werden zulezt doch nur von Subjecten gehandhabt, wiewohl sie mehr sind, als das einzelne Subject. Diese Wahrheit nun, daß das Subject die Macht ist, die allen Gehalt in sich hat, und neben welcher es nichts Selbstständiges gibt, wird durch das Komische für sich hervorgehoben und in furchtlosem Freiheitsgefühl an Allem, was sich erhaben anlassen will, eine heitere Rache vollzogen. Der Unterschied der Komik von der Frivolität ist auch hier auf's Neue einleuchtend. Die Frivolität erklärt die gemeine, von der Idee entblößte Erscheinung für das einzig Wahre, und verwirft das Ideale schlechthin; die Komik weiß sich nur darum als die Macht über alles Erhabene, das sie an der gemeinen Erscheinung zerplatzen läßt, weil das Subject das Erhabene absorbirt hat, weil es selber alles Erhabene ist, der Aufbewahrungsort alles dessen, was es als ein von außen sich Aufdringendes durch seinen Scherz zerstört. Freilich aber hütet sich die Komik recht wohl, dies zu gestehen, sonst entstünde sogleich wieder für den Zuhörer eine Erhabenheit, die gezüchtigt werden müßte; vielmehr müssen wir festhal-

ten: das Komiſche iſt die poëtiſch dargeſtellte unendliche Negativität.

Wir haben die verſchiedenen Stufen des Erhabenen mit verſchiedenen philoſophiſchen Syſtemen verglichen. Mit dem ächt Komiſchen ſtehen wir, wie ſchon oben angedeutet wurde, ganz auf Hegel'ſchem Boden. Denn das rechte Lachen iſt dialektiſch. Die Hegel'ſche Dialektik läßt nichts fix und abſolut werden, ſondern nöthigt jeden Satz, ſich mit ſeinem Gegenſatze zu ergänzen; die Komik läßt davon nur das poſitive Reſultat weg. Sie iſt die in die Sprache des Zwerchfells überſezte negative Seite der Hegel'ſchen Methode.

Ich laſſe dieſer allgemeinen Erörterung über das Weſen des Komiſchen noch eine Eintheilung deſſelben folgen. Streng betrachtet gehört dieſe nicht hieher, weil die verſchiedenen Formen des Komiſchen nur im Subjecte ihren Sitz haben, wodurch ihnen ihr Platz in einem ſpäteren Abſchnitte der Aeſthetik, nämlich in der Lehre von der ſubjectiven Exiſtenz des Schönen oder von der Phantaſie, angewieſen wird. Zwar auch das Erhabene, wenigſtens das Erhabene der Natur, ſahen wir nicht ohne eine ſubjective Zuthat des Betrachtenden entſtehen. Allein deswegen findet in dem Beitrage, den zu beiden das Subject gibt, dennoch ein wichtiger Unterſchied Statt. Schon bei einer blos elementariſchen Betrachtung des Komiſchen erklärt ſich dieſer Unterſchied daraus, daß bei dieſem der Nachdruck auf dem Momente der Sinnlichkeit, bei dem Erhabenen auf der Idee liegt. Dieſe nun exiſtirt als eine bewußte in der Menſchheit, und ſo kann uns mitten in der Wirklichkeit das Erhabene des Subjects ohne weitere Unterſchiebung von un-

serer Seite entgegentreten. Auch große tragische Fälle bietet die Geschichte aus demselben Grunde in Menge, weil die untergehende geistige Größe ihre bewußte Existenz in Einzelnen und Völkern hat. Dagegen bei dem Komischen liegt das Gewicht auf dem Begrifflosen der sinnlichen Erscheinung, an dem sich die Idee stößt, und dieses, da es ohne Bewußtseyn ist, muß immer erst durch den Betrachtenden auf die Idee, die es paralysirt, bezogen und zu einer Einheit mit ihr zusammengefaßt werden. Der Stein, über den wir Jemand straucheln oder fallen sehen, kümmert sich nichts darum. Wir müssen einen inneren Zusammenhang dieses gleichgültigen Dings mit der fallenden Person erst hervorbringen, indem wir ihm Bewußtseyn unterschieben, wie wir auf der andern Seite dem Einherschreitenden die Einsicht unterlegen, daß er straucheln müsse. Ganz deutlich ist es an einer Hauptspecies des Komischen, dem Witze, daß es nur subjectiv existirt. Daher auch J. Paul, der das Verdienst hat, jenes Ueberwiegen des subjectiven Beitrags im Komischen zuerst scharfsinnig dargethan zu haben, wieder zu viel auf der objectiven Seite einräumt, wenn er die sinnliche Anschauung des im Komischen Statt findenden Unverstands für unentbehrlich erklärt. Denn obwohl dies von den meisten komischen Fällen, mögen sie sich begeben oder erfunden seyn, richtig ist, so gilt es doch keineswegs von allen komischen Gattungen, was eben namentlich der Witz, wie wir ihn sofort werden kennen lernen, hinlänglich beweist. Es hängt dies mit J. Pauls Beschränkung des Komischen auf Handlungen zusammen. Uebrigens wird die subjective Natur des Komischen vollends ganz klar, wenn wir es in

ſeine Tiefe verfolgen und uns erinnern, daß es in der abſoluten ſubjectiven Willkühr ſeinen Sitz hat.

Somit kann ſtreng genommen die Eintheilung des Komiſchen, in welcher dieſe ſubjective Natur deſſelben als verſchieden geſtaltetes Talent der Phantaſie zum Vorſchein kommt, nicht ebenſo, wie die des Erhabenen in dem erſten, allgemeinen Theile der Aeſthetik ihre Stelle finden, und es geſchieht hier nur, weil wir uns in dieſer Behandlung eines abgeriſſenen Theils des Ganzen nicht ſo ſtrenge zu binden haben, und daher die Stelle benützen, eine intereſſante Parallele zwiſchen den verſchiedenen Formen des Komiſchen und denen des Erhabenen hervorzuheben. Entwickeln ſoll ſich unſere Eintheilung ganz einfach aus der Betrachtung, daß das Erhabene, welchem ein Bein geſtellt werden ſoll, verſchiedene Formen annehmen kann, wonach denn auch die Mittel, ihm dieſen Poſſen zu ſpielen, ſich verſchieden geſtalten. Der Eintheilungsgrund iſt jedoch hier ein anderer, als in der Lehre vom Erhabenen ſelbſt, und nur mittelbar tritt die eben erwähnte Parallele hervor. Entſprechend den drei Hauptthätigkeiten des theoretiſchen Geiſtes: ſinnliche Anſchauung, Verſtand, Vernunft, iſt zu unterſcheiden ein ſinnlich, verſtändig, vernünftig Erhabenes. Die Phantaſie tritt nicht als Moment in dieſer Eintheilung auf, weil ſie an allen dreien ihren Antheil, wiewohl in verſchiedenen Proportionen, hat, an der mittleren Form freilich den geringſten. Entſteht ja überhaupt alles Aeſthetiſche durch die Phantaſie, ſie kann alſo innerhalb der einzelnen Felder nicht das Eintheilungsprincip bilden.

1.

Das naiv Komiſche, die Poſſe (das Burleske).

Dieſe erſte und unterſte Stufe des Komiſchen, welche man allein mit Recht als das niedrig Komiſche bezeichnet, iſt diejenige, wo beide Seiten des Contraſts nur ſinnlich angeſchaut werden. Das Erhabene, das zu Falle kommt, liegt ganz oder vorwiegend in der äußeren Erſcheinung und körperlichen Natur, und ebendaher iſt auch das niedrige Element, wodurch jenes zu Falle kommt, immer derbſinnlich. Körperliche Gebrechen ſpielen hier eine große Rolle und können allerdings komiſch genug erſcheinen, wenn man ſich einen Augenblick vorſtellt, der Menſch habe ſeinen Körper ſelbſt gebaut und es dabei ſo verkehrt angegriffen. Thiere müſſen wir, wenn wir ihre Geſtalt, oder was ſie vornehmen, komiſch finden ſollen, erſt mit dem Menſchen vergleichen, daher wir im Scherze uns dann wohl auch mit ihnen unterhalten, als verſtänden ſie uns, oder wir müſſen das Bewußtſeyn ihrer Verkehrtheiten dem Weltgeiſt in die Taſche ſchieben. Wenn Jemand ſtrauchelt und fällt, ſo iſt das Erhabene, über deſſen Vernichtung wir lachen, das harmoniſche Verhältniß der aufrechten Glieder, das plötzlich aufgelöst wird. Der Hanswurſt bei Seiltänzergeſellſchaften u. ſ. w. ergötzt das Publicum beſonders durch dieſe Gattung des Komiſchen, zu dieſem Publicum gehören wir aber Alle, denn es meine nur Niemand, daß er dem Eindrucke des naiv Komiſchen ganz entwachſen ſey, vielmehr er hoffe, dies nicht zu ſeyn. In dieſer ſinnlich heiteren, klar einleuchtenden Darſtellung einer abſoluten Zweckwidrigkeit liegt eine Befreiung von dem Ernſte geiſtiger Zwecke,

der als eine sehr reine, menschlichgesunde Erholung zu betrachten ist. Es tritt dann freilich auch in diese Gattung des Komischen eine höhere Verstandesthätigkeit ein und ein Antheil des Witzes. Zusammenhängende Situationen, Intriguen werden erfunden und dargestellt oder erzählt u. s. w., aber der Boden bleibt doch immer eine handgreiflich sinnliche Auffassung des komischen Contrastes. Das Motiv darf daher nie in den versteckteren Fäden menschlicher Verhältnisse liegen, sondern nur wenn es Ohrfeigen und Prügel regnet, ist es eine rechte Freude. Die früher so beliebten Schwänke eines Hans Sachs und Anderer drehen sich meistens um einen Witz, eine List, aber das Plastische daran bleibt immer die Hauptsache, der Witz u. s. w. darf nicht blos auf einer Wendung der Rede beruhen, sondern muß von handgreiflichen Actionen begleitet seyn. Der wahre Gott dieser ganzen Stufe ist der Eulenspiegel. Wie jedoch in jeder Stufe auch die anderen mitgesezt sind, so klingt auch in dem Burlesken nicht nur der Witz, sondern bereits eine gewisse Tiefe bedeutenderer Komik an. Der Eulenspiegel oder Harlekin hat ein leises Bewußtseyn seiner Verkehrtheit. Er ist nicht einfacher Thor, er ist zugleich Schalk. Er eludirt fremde Zwecke und macht doch selbst Dummheiten, damit Andere über ihn lachen, wobei er aber herzlich mitlacht. Dadurch nähert er sich einem wesentlichen Merkmale des Humors, nämlich der Selbstpersifflage. In den Schildbürgern ist diese Mischung, dieser kaum unterscheidbare Uebergang der bewußten und absichtlichen in die wirkliche Thorheit sehr geistreich gehalten. Der Grundton jedoch dieser Sphäre bleibt der einer sinnlichen Komik. Innerhalb desselben mag es dann wieder

eine Menge von Unterarten und Abstufungen vom gröberen zum feineren Scherze geben, was hier, wo es sich nur um die Hauptpunkte handelt, auseinanderzusetzen nicht der Ort ist.

Das Komische kann, wie das Erhabene, auch phantastisch behandelt werden. Dem Wunderbaren als dem phantastisch Erhabenen der Natur entspricht als phantastisch Komisches der naiven Gattung das Groteske. Dieses kann auch im höheren Komischen hervortreten, aber hier ist es auf seinem eigenthümlichen Boden. Der Grotesk-Tänzer stellt es am menschlichen Organismus dar, Marionetten-Metamorphosen in dem willkührlichen Umspringen der verschiedensten Natur- und Kunstgestalten ineinander, die Malerei in der Durcheinanderschlingung der verschiedenen Naturreiche als Arabeske und in der satyrischen Verzerrung des menschlichen Körpers als Caricatur. In der höheren Anwendung, die ihm der humoristische Dichter, die ihm ein Aristophanes, Rabelais, Fischart, Tieck gibt, ist es hier noch nicht zu betrachten.

Das moderne Publicum kann sich in das Groteske, namentlich wenn es in der Poësie auftritt, nicht recht finden; das Volksthümliche, absolut Zwecklose, was es hat, scheint der prosaisch realistischen und reflectirten Bildung des Zeitalters nicht zuzusagen. Ich kann mich aber nicht enthalten, aus Flögel eine Anekdote mitzutheilen, wonach Verächter der italienischen Komik sehr eindringlich eines Anderen belehrt wurden. Ein Engländer Moore gesteht, daß er vom italienischen Theater sehr niedrig gedacht und gemeint habe, es werden einem „Manns von Geschmack" diese Possen nicht einmal ein Lächeln abnöthigen können, indem sie nur für den niedrigsten Pöbel gut seyen. Mit

diesen Gesinnungen habe er den Herzog von Hamilton in die Komödie zu Venedig begleitet. Die Hauptperson im Lustspiele war ein Stotternder, dessen Gebrechen den größten Theil des Zeitvertreibs bildete. Die englischen Gäste konnten eine Versammlung, die sich an dieser possenhaften Vorstellung eines Naturfehlers ergözte, nur verachten und gaben dies durch eine bedeutende Ernsthaftigkeit ihres Gesichts zu erkennen. Der Stotterer war eben zu dem wichtigsten Punkte einer langen Erzählung gekommen, worin er einem ungeduldigen Zuhörer beichten wollte, wo seine Liebste verborgen sey, als er unglücklicher Weise über ein Wort von sechs bis sieben Sylben stolperte. Er versuchte es nochmals, und abermal und immer vergebens, über das Wort hinüberzukommen. Ein Stotternder pflegt um keinen Preis ein schweres Wort, in dem er stecken bleibt, um ein leichteres aufzugeben; er erstickt lieber mit dem Wort in dem Halse. Harlekin nannte dem unglücklichen Redner wohl ein Dutzend Synonymen, die dieser aber mit Verachtung abwies. Endlich schien es bis zu Krämpfen und Geburtswehen zu kommen, er sperrte das Maul auf, zitterte, würgte, das Gesicht schwoll auf, es war, als wenn die Augen zum Kopfe hinausspringen wollten. Harlekin knöpft ihm die Weste, den Halskragen des Hemdes auf, fächelt ihm mit seiner Mütze Luft zu und hält ihm etwas zu riechen vor die Nase. Da Alles vergeblich ist und zu befürchten steht, sein Patient möchte den Geist aufgeben, ehe die erwartete Nachricht zu Ende gebracht ist, rennt er in einem Anfall von Verzweiflung dem Sterbenden mit dem Kopfe wider den Bauch: und das Wort fliegt so laut aus seinem Munde, daß der entfernteste Theil des Hauses es hören konnte.

Die beiden Engländer brachen jezt in ein so starkes und anhaltendes Gelächter aus, daß das ganze anwesende Publicum, ja die Schauspieler auf der Bühne nach ihnen herumsahen, und das erstere über ihr Gelächter nun erst recht zu lachen anfieng.

Es leuchtet ein, daß diese erste Form des Komischen dem Erhabenen der Natur parallel läuft, weil in beiden die Elemente, aus denen sie entstehen, in sinnlicher Gestalt erscheinen. Der Ausdruck „naiv Komisches" drückt nur zugleich die Beziehung auf die Stufe der Gesittung aus, wo diese Komik am meisten ausgebildet und am reinsten genossen wird. Man kann sie, verglichen mit der Komik, wie sie in den Kreisen feinerer Bildung beliebt ist, auch die volksthümliche nennen. Auch der Name elementarisch Komisches wäre nicht unpassend: denn nicht dem Stoffe, sondern nur der Form nach ist es von der feineren Komik verschieden; diese hat dieselben Stoffe, aber verarbeitet sie so, daß das unmittelbar Natürliche nicht mehr so ungenirt hervortritt, und daß der ganze Contrast in eine geistigere Tiefe verfolgt wird. Cicero und Quinctilian unterscheiden ein Komisches in rebus und in verbis. Diese Unterscheidung ist höchst ungeschickt und verwirrend, weil jede Form des Komischen diesen Unterschied in sich hat, und durch die Bemerkung, daß sie das Einemal als wirkliche Begenheit auftritt, oder erzählt wird, das anderemal als subjectiver Einfall und witzige Rede erscheint, über ihren Unterschied von andern Formen des Komischen noch gar nichts ausgesagt ist. Doch läßt sie sich in einem gewissen Sinne auf die unsrige reduciren; unsere erste Stufe ist ein Komisches in rebus in-

sofern, als sie immer etwas handgreiflich Factisches verlangt, und witzige Reden dabei nur mitunterlaufen.

Der Ausdruck Laune ist für eine Eintheilung des Komischen von keinem Momente, da er das komische Talent und die komische Stimmung überhaupt bezeichnet und durch seine vorherrschende Beziehung auf das Individuelle des Temperaments mehr anthropologisch, als ästhetisch ist.

2.

Das Komische des Verstandes oder der Reflexion, der Witz.

Auch der Witz besteht darin, daß eine Erhabenheit zu Falle gebracht wird. Es ist aber dieselbe in dieser Form des Komischen abstract verständiger Natur: es ist nämlich der Ernst des verständigen Zusammenhangs der Vorstellungen untereinander, welcher aufgelöst wird. Ein Begriff, eine Vorstellung meint an ihrem Ort zu gelten und einem wohlgegründeten, rationellen Zusammenhang anzugehören; aber unversehens hat sie der Witz am Schopfe und wirft sie mit der entlegensten Vorstellung aus einem ganz anderen Gebiete in Eine Kategorie; er ist, sagt J. Paul, der verkleidete Priester, der jedes Paar copulirt. Ist es erlaubt, jenen Zusammenhang die Location der Begriffe zu nennen, so ist vom Witze zu sagen, daß er diese Location durcheinanderwürfelt, daß er sie in scheinbar sinnige neue Combinationen auflöst, in Wahrheit aber in einen sinnlosen Taumel hineinreißt. Denn einen eigentlichen Sinn hat kein Witz; in jedem ist, wie im Komischen überhaupt, das punctum saliens eine Ungereimtheit. Aber er bringt den Schein hervor, als habe sein Spiel einen Sinn,

der Zuhörer wird einen Augenblick in diese Illusion hineingezogen, dazwischen aber bleibt es ihm dennoch gegenwärtig, daß es nur ein Schein ist, und dieser Widerspruch erzeugt, wie bei allem Komischen der Widerspruch es thut, das Lachen.

Um sogleich mit einem guten Witze zu beginnen, will ich für meine leztete Behauptung den Börne'schen anführen: „Als Pythagoras seinen Lehrsatz erfunden hatte, opferte er eine Hekatombe: seitdem zittert jeder Ochs, so oft eine neue Wahrheit entdeckt wird." Dies überrascht und ist entschieden sinnreich. Allein offenbar ist objectiv kein Sinn in diesem Gedanken. Denn die Ochsen, welche Pythagoras opferte, stehen mit den uneigentlichen Ochsen, mit welchen sie verglichen werden, in keinem Zusammenhang, außer in einem bildlichen, die Beziehung ist nur durch eine herkömmliche Vergleichung hervorgebracht. Beide Theile dieses witzigen Satzes, das Factum, das von Pythagoras erzählt wird, und die Thatsache, daß die Beschränktheit vor neuen Ideeen zittert, haben also in sich nichts Verwandtes und gehören ganz verschiedenen, gegenseitig beziehungslosen Vorstellungsreihen an. Allein, daß der kecke Sprung des Witzes sie aus ihrer Reihe herausreißt und blitzschnell verbindet, dies erzeugt das Schlaglicht eines scheinbaren Zusammenhangs. Wäre ein wirklicher da, so würden wir nicht lachen: sondern, daß keiner da ist und in diesem Witze doch einer hervorgebracht wird, diese unendliche Willkühr des Verstandes überrascht, belustigt uns; ein Eindruck, den J. Paul treffend ausdrückt (Vorsch. §. 44.): „Es wird der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses hervorgebracht, indeß unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet und durch diesen Zwiespalt zwischen

doppeltem Schein jenen süßen Kitzel des erregten Verstandes unterhält, der im Komischen bis zur Empfindung steigt.“ Vorherrschend verständige Naturen ergözt der Witz mehr, als andere Gattungen des Komischen; sie meinen, weil er mehr Sinn habe und verwerfen seine Brüder als ungereimte Possenreißer. Sehr unrichtig: der Witz wirkt ebensowohl, wenn nicht noch mehr, durch eine Absurdität, als seine Nachbarn. Er verweilt nur überhaupt mehr im Gebiete des Verstandes, und sagt daher denjenigen, die wenig Phantasie haben, mehr zu.

Uebrigens erhellt vorläufig der bedeutende Antheil, den das Gedächtniß am Witze hat; denn nur bei einem bedeutenden Vorrathe von Vorstellungen, Notizen u. s. w. ist diese blitzschnelle Combination möglich. Theilweise fällt die Untersuchung des Witzes, was aus dem Gesagten hervorgeht, mit der Lehre von den Gesetzen der Ideeen-Association zusammen, wodurch sie in dem Gebiet der Psychologie ihre Stelle einnimmt.

Die gewöhnliche Definition des Witzes, daß er eine Fertigkeit sey, Aehnlichkeiten zwischen Unähnlichem aufzufinden, wird zum Theil mit Unrecht bekämpft, sofern man nämlich meint, sie müsse auch auf andere komische Kräfte, als den Witz, passen, uneingedenk, daß der Witz keineswegs das komische Gebiet erschöpft. Uebrigens ist sie wirklich nicht ganz adäquat. Der Ausdruck Aehnlichkeit ist zu enge. Wenn Young z. B. sagt (vergl. J. Paul Vorsch. §. 47.): „er macht sich einen Denkzettel, um etwas zu vergessen,“ so bringt er das Entgegengesezte, Denkzettel und Vergessen, in den Zusammenhang der Ursache und Wirkung. Dieser aber ist mit dem Ausdruck Aehnlichkeit

nicht bezeichnet. Die Definition ist daher dahin zu erweitern: der Witz ist eine Fertigkeit, mit überraschender Schnelle mehrere Vorstellungen, die nach ihrem inneren Gehalt und dem Nexus, dem sie angehören, einander eigentlich fremd sind, zu Einer zu verbinden.

Soll nun der Witz nach seinen verschiedenen Arten eingetheilt werden, so halte ich folgende Unterscheidung für die bequemste. Sie folgt zum Theil J. Paul, welcher überhaupt so viel für die Beleuchtung dieses Gegenstands gethan hat. Nur hängt er die einzelnen Rubriken ohne systematischen Zusammenhang aneinander; seine Beschreibung des Witzes ist selbst mehr witzig, als wissenschaftlich.

Es ist im Witze bald mehr der Widerspruch der Vorstellungen, die wir vereinigen sollen, also die Antithese in der Synthese, bald mehr die Einheit in der Verschiedenheit, also die Synthese in der Antithese, was uns überrascht.

Der antithetische Witz nimmt in eine Reihe zusammengehöriger Vorstellungen plötzlich eine solche auf, welche diesem Zusammenhang widerspricht, die ganze vorhergehende Reihe aufhebt und so die erregte Erwartung plötzlich in eine Täuschung auflöst. Es ist, wie wenn ein Laufender den Fuß übertritt, einem Musiker mitten in der Melodie sein Instrument versagt, eine Vergleichung, die dem Komischen überhaupt gilt, hier aber besonders einleuchtet. So sagt Schiller von der Poësie der Minnesänger, es sey hier immer und ewig der Winter, der geht, der Frühling, der kommt, und die lange Weile, die bleibt. Zur Zeit, da man die ersten langen Beinkleider trug, macht ein Student einem Professor seine Aufwartung. Sind Sie von N. N. gebürtig? Ja. Studiren Sie Jus? Ja. Im dritten Semester? Ja. Haben

Sie bisher in N. N. ſtudirt? Ja. Die und die Vorleſungen gehört? Ja. Kommt man in ſolchen Beinkleidern auch zu einem gebildeten Mann? Nein.

Leute, die nicht viel Witz aufzubieten haben, pflegen den antithetiſchen Abſprung durch einen Gedankenſtrich anzukündigen, wodurch die Ueberraſchung gerade aufgehoben wird, da dieſes Zeichen nichts Anderes ſagt, als: Achtung, jezt kommt ein Witz! Ganz fatal iſt es, wenn dann nicht einmal einer kommt; es iſt eines der widerlichſten Gefühle; man ſchämt ſich für den Schriftſteller. Wenn man z. B. Franz Horns Werke lieſt, kann man dieſes Gefühl aus dem Grunde koſten.

Der ſynthetiſche Witz, der entfernte Vorſtellungen plötzlich in eine ſcheinbare Einheit verbindet, iſt bald mehr bildlich, bald mehr unbildlich. J. Paul namentlich hat dieſen Unterſchied erörtert, gemacht hat ihn ſchon Home (Grundſſ. d. Kritik 2, 63. „Witz in Gedanken iſt wieder von zwo verſchiedenen Gattungen; bald ſind es ſcherzhafte Bilder, bald ſcherzhafte Verbindungen von Dingen, die wenig oder gar kein natürliches Verhältniß gegeneinander haben.“). Die Reflexion, das taſchenſpieleriſche Umherſpringen im Vorrathe des Gedächtniſſes iſt bei beiden die Hauptſache, und die Phantaſie wirkt ſecundär, nur im bildlichen Witze ſtärker und evidenter, als im unbildlichen.

Der unbildliche Witz beruht vorzüglich auf der Möglichkeit, eine Copula, ein Zeitwort oder Prädicat auf mehrere Gegenſtände, die einander eigentlich nichts angehen, auf gleiche Weiſe anzuwenden. Man könnte z. B. eine Erzählung mit folgendem Satze beginnen laſſen: Das Seil des Seiltänzers, der ſich auf dem Markte produciren wollte,

die Erwartung des Publicums und die Hosen der Schul-Jungen, die sich bei der Arbeit nicht mehr halten lassen wollten und daher den Stock des Lehrers fühlen mußten, waren auf's Aeußerste gespannt, als u. s. w. Verwandt mit dieser Gattung sind die alten Priameln, welche eine Reihe von Begriffen mit einem epigrammatischen Schlusse unter Einen zusammenfaßten. Das eigentliche Epigramm bewegt sich ebensogern in dieser, als in der antithetischen Form des Witzes, weniger im bildlichen.

Als Uebergang zu diesem ist wohl am schicklichsten das Wortspiel zu erwähnen, weil es, wenigstens die Eine Art desselben, mehr sinnlicher Natur ist, als der unbildliche Witz. Das Wortspiel bezieht sich entweder mehr auf die Bedeutung der Wörter und benüzt die Vielfältigkeit derselben: in diesem Sinne kann man fast allen unbildlichen Witz ein Wortspiel nennen; oder es ergreift die Aehnlichkeit des Klangs und verbindet durch sie die entlegensten Vorstellungen. Sinnlichere Naturen lieben es, Kinder, das Volk, Dichter, die mehr bildlichen, als unbildlichen Witz haben, wie Fischart und Abraham a S. Clara. Dieses Concretere, was das eigentliche Wortspiel hat, liegt aber nur in der unmittelbaren Beziehung auf's Ohr, an wirklichem Gedankengehalt ist das Wortspiel so leer, als aller Witz. Bis in's Tolle hat Fischart namentlich dieses Spiel getrieben, indem er bald der bloßen Klangähnlichkeit zu liebe neue Zusammensetzungen von Wörtern hervorbringt, die großentheils halber Unsinn sind, z. B. für Prognostication: Pruchnasticaz, statt Praktik Prockdick, Kaiserliche Majestät: Käsische Mettet, bald dem an sich bedeutungslosen Worte, z. B. dem Eigennamen

durch neue Wendungen einen halben Sinn abnöthigt. Grandgoſier behält nicht leicht ſeinen rechten Namen, er heißt: Grangoſier von Großgießlingen, Landwurſtier, Grandbauchier, Goſchgroß, Kandbuſier (von Kanne), Grandgurgler, Gurgelgroßlinger, Grandgauch; Gargantua heißt: Gorgellantua von Gurgelſtrotzlingen, Gurgelſtroßa, Gurgelhandthierer, Strozengurgel, Gurgellang, Durſtgurgel, Garganzſus u. ſ. f. in infinitum. Abraham a S. Clara ſagt: „Deuteron. 34. ſtehen dieſe Worte: Und Moſes war hundert und zwanzig Jahr alt, da er ſtarb; ſeine Augen ſeynd nie verdunkelt und ſeine Zähne nie beweget. Der muß gute Zähne haben gehabt! Ach, ſagt Einer zu mir in die Ohren, hätte ich halb auch ſo gute Zähne! Warum? Ich brauche ſie wohl, dann die Mutter des Herrn Laurentii, Patientia mit Namen, hat mich zu Gaſt geladen und mir nichts anders aufgeſezt, als lauter Nuß, Verfolgnuß, Bekümmernuß, Betrübnuß u. ſ. w. Dies iſt Unſinn, und deswegen lachen wir darüber. Man nennt ſolche Witze jezt ſchlechte Witze, allein es iſt jeder Witz ein ſchlechter Witz; nur feinere und complicirtere ſubjective Neben-Beziehungen, nicht ein bedeutenderer innerer Gehalt geben dem Witze, den man etwa für geiſtreicher hält, dieſen Schein. J. Paul erinnert zur Erklärung des Wortſpiels daran, daß in der Urſprache ſtets der Klang des Zeichens der Nachhall der Sache war und daß daher eine Aehnlichkeit der Sachen bei der Gleichheit des Wiederhalls zu erwarten ſey, daher Sprachforſcher, deren Ausbeuten und Einfälle meiſtens den reizenden Schimmer der Wortſpiele gewähren, und Philoſophen ſo gern und ſchön die Verhältniſſe der Ideeen in Verhältniſſe der Klänge kleiden.

Allein dieſe Bemerkung führt geraden Wegs von der Sache ab. Denn ſobald Klangähnlichkeit ſichtbar auf grammaticaliſcher und ſofort auf logiſcher Verwandtſchaft beruht, ſo iſt es kein Wortſpiel mehr, ſondern es iſt Ernſt mit dem Worte; die Beziehung iſt eine wirkliche, nicht eine durch die unendliche Willkühr entſtandene, und dadurch fällt der Hauptreiz weg, den doch J. Paul ſehr wohl kennt und theils in das Erſtaunen über den Zufall ſezt, der ſpielend mit Klängen und Dingen durch die Welt ziehe, theils in das Wohlgefallen an der Geiſtesfreiheit, welche im Stande iſt, den Blick von der Sache gegen ihre Zeichen hinzuwenden.

Der bildliche Witz endlich, der am meiſten wahre Poëſie hat, iſt wohl deswegen als eine Gattung nur des ſynthetiſchen Witzes aufzuzählen, weil dieſer ſeiner affirmativeren Natur gemäs ſich lieber in demſelben bewegt. Der antithetiſche Witz kann zwar auch bildlich ſeyn, wie z. B., wenn ich mir den Schein gebe, als wolle ich durch eine Vergleichung einem Subject ein Prädicat beilegen, dann aber plötzlich mit einem Bilde ſchließe, das vielmehr die entgegengeſezte Eigenſchaft bezeichnet; eine Witzgattung, die das Volk ſehr liebt, die von Kutſchern, Handwerksburſchen u. ſ. w. ſehr glücklich angebaut wird und einen recht heiteren Effect macht. Genauer betrachtet hebt ſich aber hier die Vergleichung, während ſie ſich zu erzeugen ſcheint, vielmehr auf, und gehört, ſofern ſie einzutreten ſich die Miene gibt, nicht der Antitheſe als ſolcher, ſondern der Theſe an, d. h. der Gegenſtand, der verglichen werden ſoll, ſammt dem Anfang der ſcheinbar anhebenden Vergleichung bilden den Satz, dann aber tritt als reine Auflöſung des bildlichen Verhältniſſes

das antithetische Bild ein. Daher ist das Bild ein negatives, nicht ein positives Moment im antithetischen Witze. Zu dieser den Schein einer Vergleichung erzeugenden und ihn wieder aufhebenden Sorte von Witz kann man jene wirklich mitunter recht braven Krähwinkler-Witze zählen, die einen bildlichen Ausdruck eigentlich nehmen, wie z. B., wenn wir auf einem dieser Blätter ein Mädchen am Klavier und sonst Niemand sehen, und unten steht:. Wie der Schulmeister von Krähwinkel aus Entzücken über das schöne Spiel seiner Tochter ganz weg ist.

Der eigentlich bildliche Witz dagegen, d. h. der synthetisch bildliche, beleuchtet affirmirend eine Vorstellung durch Herbeiziehen eines anschaulichen Bildes, unterscheidet sich aber wesentlich von der Vergleichung überhaupt. Denn diese ist um so besser, je mehr das tertium comparationis zutrifft. Im Witze dagegen muß das Bild nur scheinbar passen und streng genommen unpassend seyn, es darf keine innere Verwandtschaft zwischen Bild und Sache Statt finden; denn sonst geht eben die Keckheit, aus dem entlegensten Winkel der Phantasie ein Bild aus seinem Zusammenhang heraus in den gegenwärtig vorliegenden zu werfen, verloren. Gewiß über nichts Anderes, als über diesen Narrensprung der Phantasie lachen wir, wenn J. Paul die Beinkleider eine gabelförmige Schenkelkapsel nennt, oder wenn Lessing einem Zudringlichen, der sich über seine Schulter hereinbeugend ihn um seinen Namen fragt, antwortet, jezt sey er der Evangelist Lukas. Ein solches Bild darf so entlegen seyn, daß der Zuhörer anfangs stuzt und nicht begreift; schon dies Besinnen hat einen komischen Kitzel, und fällt ihm dann plötzlich die Bedeutung

des Witzes ein, wie bei dem angeführten der Ochse des Lukas, so ist der komische Effect gerade durch die vorhergehende Anspannung verstärkt. Nur darf das Besinnen nicht zu mühsam seyn, wie bei J. Pauls unnatürlich gehäuftem gelehrtem Witze, den er mit geringem Erfolge in seiner Vorschule der Aesth. in Schutz nimmt. Die Mühe hebt das Spiel auf. Das längere Ausspinnen des komischen Bildes, das wohl auch unter der Hand die Bilder wechselt, von J. Paul Allegorie genannt, hat sich wohl vor nichts mehr zu hüten, als daß die ausgesponnenen Bilder wirklich viel Passendes haben: denn der Eindruck wird entweder dadurch aufgehoben, daß man dem Verfasser die prosaische Arbeit des Nachdenkens anmerkt, oder er ist, wenn die Sache am Ende auch natürlich herauskommt, wenigstens nicht komisch. Vielmehr, wie J. Paul bemerkt, es muß in einer solchen Ausspinnung zwischen den bildlichen Witz unbildlicher eintreten, wie denn überhaupt die Arten des Witzes sich durchdringen müssen, wenn der Witz interessant seyn soll, wo denn unendliche Spielarten der hier genannten Arten sich finden mögen, welche aufzuzählen zu weitläuftig wäre.

Die leztgenannte Art des Witzes, der bildliche, gesellt sich gern zu der folgenden höheren Stufe des Komischen, indem er überhaupt die Armuth und Kälte der übrigen Arten des Witzes hinter sich läßt. An dieser leidet der Witz, dies ist nicht zu verkennen, daher er auch so oft zum Knechte unpoëtischer, ja schlechter Tendenzen wird. Köpfe, die blos witzig sind und andere komische Gaben entbehren, haben daher meistens etwas Gemeines, ihre Producte einen Wachstuben- und Kasernen-Geschmack, wie Blumauers.

Den Grund dieser Armuth des Witzes nennt J. Paul sehr treffend, wenn er sagt, er sey ein Geister- und Götter-Läugner, weil er an keinem Wesen Antheil nehme, sondern nur an dessen Verhältnissen; „er achtet nichts und verachtet nichts, Alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird, er will nichts, als sich und sein Spiel, er ist atomistisch ohne wahre Verbindungen, seine Spiele sind Blasen, die zerspringen, sobald man sie gesehen hat, er überrascht nur Einmal; kennt man seine Spitze, so ist sie schon abgestumpft.“ Man kann dies Alles in die Bestimmung zusammenfassen, daß er abstracter Natur ist. Größere Geister, wie Shakespeare, verschwenden ihn daher nur als ein Ingrediens im Ganzen des Kunstwerks, auf das kein Werth gelegt wird; auch muß er in sprudelnder Fülle erscheinen, um durch den Reichthum der Mannigfaltigkeit die innere Armuth zu bedecken. J. Pauls gesuchter, affectirter Witz ist nur erträglich als barocke Oberfläche einer tieferen Komik.

Aus dieser subjectiven, in das Innere der Dinge sich nicht einlassenden, sondern an der reinen Willkühr, sie durcheinanderzuwerfen und scheinbar zu verbinden, egoistisch sich weidenden Natur des Witzes ergibt sich auch eine Analogie dieser zweiten Stufe des Komischen mit der zweiten des Erhabenen. Wie hier nur das Subject seine Erhabenheit, so macht dort nur das Subject seine komische Kraft geltend, wie die subjective Erhabenheit nicht auf eigenen Füßen zu stehen vermag, sondern einer höheren Erhabenheit Platz machen muß, so muß auch der Witz zurücktreten vor einem höheren Geiste der Komik, der in's Innere der Welt dringt.

3.

Das Komiſche der Vernunft oder der Humor.

Das Wort Humor in dieſem engeren Sinne zu gebrauchen, berechtigt der neuerdings in der deutſchen Literatur eingeführte Sprachgebrauch, der übrigens von dem urſprünglichen engliſchen abgewichen iſt, in welchem das Wort Nebenbedeutungen hat, die nicht in unſern Zuſammenhang gehören. Nicht umſonſt jedoch entlehnt dieſe reinſte Komik ihren Namen vom Flüſſigen. Vor dieſer edelſten aller Flüſſigkeiten kann keine Größe Stand halten, jede wird untergetaucht, aber nicht um verachtet, vernichtet zu werden, ſondern um mit dem ganzen Strome den Himmel zu ſpiegeln. Manche Stockung in den Säften des geiſtigen Lebens, durch bittere Erfahrungen von der Nullität auch des Größten veranlaßt, die bis zum Wahnſinn führen kann, würde in Fluß gebracht, wenn der Leidende dieſes geiſtigſte aller Waſſer dagegen aufbieten könnte. J. Paul: „Dem Humor bahnt ſeine Höllenfahrt die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieſer Richtung in den Himmel auffliegt. Dieſer Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts.“

In der näheren Schilderung des Humors werden wir ganz auf dasjenige zurückkommen, was ſchon oben, je tiefer wir in den Kern des Komiſchen vordrangen, deſto klarer hervortrat. Der Humor unterſcheidet ſich nämlich von den früher betrachteten Gattungen des Komiſchen gerade dadurch, daß er dem Komiſchen auf den Grund geht,

während dieſe auf der Oberfläche verweilen. Ihre Elemente und die Willkühr des Subjects haben ſie mit dem Humor gemein: etwas Erhabenes auf der einen, eine ungereimte Einzelnheit auf der andern Seite, und das Subject wirft ſie in heiterer Verwegenheit einander unter die Beine. Der Humor hat dieſelben Ingredienzien, aber ſie treten bei ihm in absoluter Bedeutung auf, während dort nur in accidentieller und relativer. Betrachten wir dieſe Elemente, eins nach dem andern.

Eine Größe, eine Erhabenheit wird auch in der Poſſe und im Witze klein gekriegt, aber eine relative. Das Erhabene im Humor aber iſt nicht dies oder jenes Erhabene, was als ſinnliche Kraft-Aeußerung in einzelnen Zweckbeſtrebungen erſcheint, wie in der burla, oder als Location der Vorſtellungen, wie im Witze, ſondern es iſt das κατ' ἐξοχήν Erhabene, das Höchſte und Heiligſte ſelbſt, was im Humor nicht Pardon bekommt. Das Geiſtigſte, Idealſte, was ein Menſchenherz empfinden, ein Menſchengeiſt anſtreben kann, was in der Betrachtung des Weltganzen uns begeiſtert, läßt er durch Colliſion mit dem Kleinſten in derſelben Welt, in demſelben Menſchen lächerlich werden. Gerade von der reinſten Höhe herunter wagt J. Paul am liebſten in das Sinnlichſte, Winzigſte den salto mortale. Faßt der Humor ſein Erhabenes qualitativ als das höchſte Erhabene, bringt er ſchon durch ſeine Richtung in den metaphyſiſchen Mittelpunkt des Komiſchen ein, ſo faßt er es ebenhiemit auch quantitativ in univerſalem Sinne und läßt es nicht als ein einzelnes, ſondern als das die Welt beherrſchende und durchdringende Unendliche ſelbſt erſcheinen. Es iſt ein Weltcontraſt, den der Humor zum Gegenſtande

hat, es ist ein Riß im Innern des Weltganzen selbst, dessen Bewußtseyn ihn erzeugt, nämlich der ewige Contrast des Unendlichen, das doch nur im Endlichen, in dem, was an sich so klein und winzig ist, zur Erscheinung kommen kann, und sobald es sich den Schein gibt, diese Seite entbehren zu können, durch einen komischen Anprall an dieselbe von dem ewigen Zusammengehörigen beider belehrt wird. Daher nennt J. Paul den Humor eine Weltverlachung und legt ihm die Weltvernichtende unendliche Idee zu Grunde, daher sagt er, es gebe für ihn keine einzelne Thorheit, keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt; gegen einzelne Thorheiten sey der Humor vielmehr mild und voll Duldung; daher erinnert er an Don Quixote, der auch hier ganz an der Stelle ist. Wir sehen in ihm und seinem komischen Begleiter nicht einen einzelnen Schwärmer, von einem einzelnen Prosa-Menschen eludirt, sondern den ewigen Gegensatz des einseitigen Idealismus und Realismus überhaupt. Das sind die ächten Kunstwerke, in denen zugleich mit der Individualität der Färbung die Universalität der Bedeutung steigt.

Je reiner nun der Humor diese erhabene Seite seines Contrasts mit aller Gewalt des Edlen, Rührenden, Ueberschwenglichen ausstatten muß, desto entschiedener muß er für's Zweite das Moment des sinnlichen Kleinen hervorheben; dort kann er nicht genug generalisiren, hier nicht genug individualisiren, dort nicht genug Idealist, hier nicht genug Realist bis zum Cynismus seyn. Am absolut Häßlichen hat freilich dieser Cynismus seine Gränze, wie denn die Phantasie nicht genöthigt werden soll, bei'm eckelhaft Verwesenden u. s. w. zu verweilen. Allein auch dies gilt

nicht unbedingt. Das Schmutzige darf wohl eingeführt werden, wenn nur mit komischer Wirkung, wenn nur nicht mit widerlicher Nöthigung, bei demselben als solchem abgesehen von dem komischen Zwecke zu verweilen; man erinnere sich nur an die Verwegenheiten des Aristophanes, die blos einen unreinen Sinn beleidigen können. Die Nothwendigkeit des Individualisirens hat J. Paul besonders klar ausgesprochen. Der Komiker, sagt er, heftet uns, während der Ernst überall das Allgemeine hervorhebt und uns z. B. das Herz so vergeistert, daß wir bei einem anatomischen mehr an das poëtische denken, als bei diesem an jenes, gerade eng an das sinnlich Bestimmte, und er fällt z. B. nicht auf die Kniee, sondern auf beide Kniescheiben, ja er kann sogar die Kniekehle gebrauchen u. s. w. (Vorsch. d. Aesth. §. 35.). Diese Seite nun, die sinnliche, wird, wie von allem Komischen, vom Humor besonders mit Wichtigkeit, ja mit einer gewissen Feierlichkeit behandelt. „Große Männer schreiben ihre Abhandlungen über lange Nasen nicht umsonst.“ Die feierliche Introduction scheint irgend einem wirklich wichtigen Gegenstande zu dienen und plötzlich kommt es zum Vorschein, daß sie einem Bagatell gilt.

J. Paul nennt den Humor das romantisch Komische, weil er die unendliche Subjectivität voraussezt. Allerdings ist dieser tiefste Gegensatz und Bruch des Bewußtseyns, welcher den humoristischen Contrast erzeugt, nur innerhalb des christlich germanischen Geistes möglich und zeigt sich bei den Alten nur in entfernten Anklängen, wie alles Romantische. Um den Gegensatz zwischen der Welt und der absoluten Idee in sein Innerstes zu verfolgen, muß zuerst diese in

ihrer geistigen Reinheit in das menschliche Bewußtseyn eingetreten seyn; das plastische Alterthum verweilte bei einer schönen Einheit zwischen Welt und Geist und konnte daher den Widerspruch beider nicht in ihrer Tiefe ergreifen. Der Humor sezt Innigkeit voraus, die Innigkeit sezt voraus, daß das Bewußtseyn die gesammte Welt im christlichen Sinne anschaue. Die Zeit jedoch, welche im engeren Sinne die romantische heißt, das Mittelalter, gab dieser rein geistigen Weltanschauung selbst wieder eine sinnliche Färbung und brachte den Humor nur in einer gewissen Verbindung mit dem Burlesken oder naiv Komischen zu Stande. Vollkommen kann ihn nur diejenige Bildung zu Tage fördern, welche zu der vollen Freiheit und Furchtlosigkeit des Selbstbewußtseyns vorgeschritten ist, die moderne.

Diese Bemerkungen haben uns bereits zu dem dritten Momente im Komischen, dem subjectiven, hinübergeführt. Hier ist von dem Humor vor Allem festzuhalten, daß, wenn überhaupt alle Komik gutmüthiger Art seyn muß, er am sichersten und bewußtesten die Kraft hat, das Große, das er Preis gibt, eben während er es Preis gibt, festzuhalten, zu achten, zu lieben, ja auf's Tiefste davon gerührt zu seyn. Diese Rührung, die durch das Lachen selbst hindurchschimmert, ja wohl Thränen und Lächeln in Einem Momente verbindet, ist das Charakteristische des Humors. Es ist in ihm der tiefste Ernst; dieser herrscht auch im Charakter des Humoristen vor, und J. Paul ist nicht der Einzige, der darauf aufmerksam gemacht hat, daß gerade ein melancholisches Volk, das englische, die meisten Humoristen zählt. Der Humor ist ein Kind des Hasses und der Liebe, der Weltverachtung und der Welt-

umfassenden innigen Humanität, und nur darum vertraut sich ihm auch das Heilige zum Spiele an. Hat sich Gott durch seine Menschwerdung selbst zum Subjecte herabgelassen, so hat der Geist der Menschheit auch in sich selbst die Bürgschaft, daß die heilige Flamme auch im Scherze bewahrt wird. Diese Sicherheit, das Heilige festzuhalten, indem es dem Scherze Preis gegeben wird, erprobt nun der Humor durch nichts mehr, als durch die jedem humoristischen Genius zu Gebot stehende Kraft der Selbstparodie, durch jene liebenswürdige Demuth der Selbstverlachung, vermöge deren der Humorist sich selbst, den er doch gewiß nicht wegwerfen will, am wenigsten schont und sich in demselben Momente als erhaben und klein, als stark und schwach, als Weisen und Thoren darstellt. Diese Selbstpersiflage ist mit dem edelsten Selbstvertrauen nicht nur vereinbar, sondern vielmehr nur durch dieses möglich; denn derjenige, der keinen Glauben an sich hat, wird dieses Wagstück nicht leicht unternehmen, in der gerechten Sorge, es möchte mit der Verachtung Ernst werden. Auch mag ein Mensch noch so sehr heruntergekommen seyn: so lang er noch humoristisch über sich selbst zu scherzen vermag, zeigt er, daß ihm die geistige Freiheit noch nicht abhanden gekommen ist. Daher können wir auch Falstaff nicht böse seyn, weil er immer wieder mit freier Willkühr über seiner Lumperei steht und das Verfolgen seiner gemeinen Zwecke als etwas Zweckwidriges weiß und bekennt. Von dem Bekenntnisse der von dem ernsten Gefühle ihrer selbst übermannten Schuld und Schwäche ist diese Selbstparodie zu leicht zu unterscheiden, als daß ein Wort hierüber zu verlieren wäre. Welche Freiheit dazu gehört, über eine Schwäche,

mit der man sich behaftet weiß, zu scherzen, erkennt sich im gemeinen Leben am leichtesten daran, daß derjenige, der in eine Leidenschaft festgerannt ist, an einem einzelnen Zwecke, der es nicht verdient, mit ganzer Seele hängt, nicht leicht einen Scherz hierüber duldet, noch weniger darauf eingeht: thut er dies, so ist es ein Zeichen, daß er bereits angefangen hat, sich von dieser Verknöcherung zu befreien, daß er, so zu sagen, seine Freiheit aus diesem Verwachsenseyn mit einem endlichen Zwecke wieder an sich gezogen hat und mit der Sicherheit des Selbstbewußtseyns darüber schwebt. Nur ganz aufgeweckte Köpfe können beides zugleich, z. B. im Ernste verliebt seyn und zugleich darüber scherzen. Wahre und geistvolle Geselligkeit ist ohne Humor gar nicht denkbar: es muß ein Geist der Flüssigkeit in der Unterhaltung seyn, der das Festrennen des Gesprächs in einzelne Gegenstände, in den zähen Ernst der Behauptung und der Widerlegung mit leichter Ironie auflöst und das Gespräch weiter führt. Naturen, denen es mit Allem Ernst ist, die mit einfach substantieller Ehrlichkeit an ihren Grundsätzen und Bestrebungen haften, sind achtungswerth: aber zum Gesellschafter möchte ich den Mann, der im praktischen Leben und Wirken diese Treue auch hat, aber bei einem Glase Wein auch die tiefe Weisheit des Satzes zu schätzen weiß, daß *Alles einerlei* ist.

Die Anlage zum Humor bleibt oft auf halbem Wege der Entwicklung zu einer höheren, poetischen Kraft stehen, und es muß daher ein *versöhnter* und ein *unversöhnter* Humor unterschieden werden. Der letztere ist daran zu erkennen, daß er es ungewiß läßt, ob er die

Idee in ihrem Untergange dennoch festhalte, oder ob nicht ein wirklicher Unglaube an dieselbe, eine geheime Verzweiflung im Hintergrunde laure. Von der Frivolität ist auch er noch wesentlich dadurch verschieden, daß diese über ihren Unglauben an die Idee uns gar nicht in Zweifel läßt und über den Untergang derselben keinen Schmerz fühlt. Callot-Hoffmann bewegt sich in dem unheimlichen Elemente des unversöhnten Humors. Jener halb wahnsinnige Kreisler, der Doppelgänger des Dichters, entwickelt einen Reichthum von phantastischem Humor, allein es ist uns bänglich zu Muthe, wenn wir seine tollen Sprünge sehen, wir wissen keinen Augenblick, ob nicht unter der scurrilen Oberfläche die Raserei der Verzweiflung über die Collisionen des Ideals mit der Wirklichkeit losbrechen werde. In den ernsten Partieen zeigt sich der Grund hievon in der ganzen Lebensansicht Hoffmanns deutlich genug: er hält einen absoluten Gegensatz zweier Principien fest und spricht von nichts lieber, als von einem bösen, „bedrohlichen Princip," das dem Menschen nachstelle, im Finstern auf ihn laure; als ob das Böse wirklich ein Princip wäre! Als ob diese finsteren Schatten nicht wie wüste Träume entflöhen vor dem lichten, heiteren Tage der Freiheit! Heine fällt häufig um eine Stufe tiefer unter den unversöhnten Humor, da eine gewisse Gleichgültigkeit gegen den Untergang der Idee nicht selten zum Vorschein kommt, eine gewisse Perfidie und ein giftiger Egoismus, der nur sich selber hört; doch erhebt er sich zum unversöhnten Humor, wenn er mit wilder Lache bei den Widersprüchen der Welt verweilt; der versöhnte klingt nur selten an. Für die reinsten Repräsentanten

des lezteren halte ich unter den Engländern Sterne und Goldsmith, unter den Deutschen J. Paul und Tieck. Den unendlichen Widerspruch von Höhe und Niedrigkeit in der Menschenwelt, die rührend komische Wahrheit, daß der große Mensch so klein, dieses weisheitsvolle Wesen so kindisch ist, schildern sie erfinderisch in den individuellsten Collisionen, immer aber mild und mit Liebe; sie reizen nie zum wilden, verzerrten Lachen, sondern so verwegen sie das Edelste und Kleinste ineinanderspielen lassen, so ist doch der Grund, auf dem das Ganze ruht, Harmonie und Frieden. Der Humor ist voll Unschuld. Aber es ist nicht die einfache Unschuld eines Kindes, sondern eine solche, die durch innere Wehen, durch Zerrissenheit, Kampf, Schuldbewußtseyn hindurchgegangen sich wieder mit ihrem Gott versöhnt hat. Diesen Kampf, die Erfahrung des Abfalls vom Unendlichen, die Kenntniß des Bösen, die Zerstörung der jugendlich schönen Illusionen sezt der Humor allerdings voraus; daher gehört er dem männlichen Geiste an und wird in seinem innersten Wesen dem weiblichen immer unzugänglich bleiben.

Bei der Untersuchung des Witzes entstand die Frage, in welchen verschiedenen Formen er sich näher äußere, und wir unterschieden unter anderen den bildlichen und den unbildlichen Witz. In der Lehre vom Humor kann eine solche Frage nicht entstehen, da es sich hier nicht um einzelne Fulgurationen einer komischen Kraft handelt. Der Witz macht immer nur einzelne Witze: der Humor ist eine Weltanschauung, ein Geist. Als poëtische Thätigkeit bringt er ein Ganzes aus sich hervor, ein Kunstwerk, das von ihm durchdrungen ist. Will man dennoch die obige Kategorie

anwenden, so muß man ihn bildlich nennen; denn er ist schaffend, producirend, es ist zwar etwas Negatives und Auflösendes in seinem Wesen, aber wie die Auflösung mit dem Leben ewig zusammen ist, das eben zeigt er in einem umfassenden Gebilde, dessen adäquateste Formen die epische (der Roman nämlich) und die dramatische sind. Innerhalb dieses komischen Ganzen wird dann die Fülle einzelner komischen Bilder beweisen, daß der Humor mit dem Burlesken und mit dem bildlichen Witze sich am liebsten verbrüdert. Besonders liebt er es aber, in Verbindung mit dem Grotesken phantastisch aufzutreten. Spielt er überhaupt als unendliche Willkühr mit der Welt, so wird er auch gerne die Erscheinung, die Gestalt in eine Art von Wahnsinn hineinziehen und ihre festen Umrisse zu einem wilden Taumel auflösen. Die Thiergestalt wird mit der Menschengestalt vermischt, das Leben mit dem Unorganischen, technische Gegenstände erscheinen als Glieder des menschlichen Körpers, Tische und Stühle sprechen, der Teufel sezt sich rittlings auf das Dach eines Klosters und reitet mit ihm davon, eine Nase wird zur zielend hinausragenden Flinte, läßt sich wie ein Perspectiv auseinanderschieben, der schwarze Herr Magister Pepser kann es nicht länger verbergen, daß er eigentlich eine Fleischmücke ist. Dort geht der Herr Archivarius Lindhorst im altfränkischen grauen Fracke; aber allmählich heben sich die Schöße, breiten sich als Flügel aus und der alte Herr, der eigentlich nicht sowohl der Herr Archivarius Lindhorst ist, sondern vielmehr dem berühmtesten Geschlechte der Salamander angehört, fliegt als Geyer davon. Schon die alte Komödie kannte diese phantastische Verwirrung der körper-

lichen Welt; allein der romantischen und modernen Anschauung liegt sie noch viel näher, da diese die gesammte Natur als eine Verlarvung des Geistes ansieht, der jeden Augenblick diese Hülle durchbrechen und die Gestalten wechseln kann. Besonders liebt es der moderne Humor, die ganz gewöhnliche und prosaische, ja Perückenmäßige Gestalt plötzlich in's Wunderbare übergehen und als ein Gefäß genialer, geistiger Tiefe erscheinen zu lassen: welches Letztere namentlich Hoffmann in mehreren seiner Figuren unübertrefflich gelungen ist.

Der Humor entspricht genau der dritten Stufe des Erhabenen. Wenn in dieser der höchste Geist seine Triumphe feiert, so wird ebendieselbe erhabenste Größe dort dem Scherze Preis gegeben. Im Tragischen sinkt die ganze Welt vor Gott zusammen; im Humor ist der ganze Olymp entvölkert, die Erscheinung absorbirt alles Göttliche und weiß es als ihre eigene Macht. Das ächte Lustspiel müßte sich als reiner Gegensatz des Tragischen zu dieser Höhe erheben und die anderen Formen des Komischen zwar auch entfalten, aber nicht als seinen ganzen Gehalt. Unser gewöhnliches Lustspiel verweilt auf der ersten und zweiten Stufe; und von dieser Gattung gilt ganz die bekannte Bemerkung, daß ein Lustspieldichter nicht zu viel Witz (Humor) haben dürfe.

Ein paar Worte über den

Subjectiven Eindruck des Komischen

mögen dasjenige ergänzen, was schon in der Darstellung seines objectiven Wesens Hiehergehöriges da und dort seine Stelle finden mußte.

Die Wirkung des Komischen ist ein Lachen. Ich sage „ein" Lachen; denn nicht jedes Lachen ist komischer Natur, und es ist daher zweckmäßig, den Ausdruck „das Lächerliche" nicht für das Komische zu gebrauchen. Streng auszuschließen ist von dem komischen, also überhaupt von dem ästhetischen Gebiete das Lachen, das aus einem bitteren Affecte hervorgeht, namentlich das ärgerliche Lachen des satyrischen Ernstes, der Schadenfreude, und das mäckernde der Frivolität. Die Behauptung eines Hobbes, Addison und And., daß das Gefühl der Ueberlegenheit über den verlachten Gegenstand der Grund des Lachens sey, verdient in einer ästhetischen Untersuchung keine Widerlegung. Sie steht der Wahrheit direct entgegen, was Flögel (Gesch. d. kom. Lit. 1, 55.) recht nett nachweist, indem er sagt, der Verständige, wenn ihm selbst große Menschen Stoff zum Lachen geben, sehe die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur ein und denke, daß er in diesem Spitale auch sein Kämmerchen habe. Schon äußerlich unterscheidet sich das unästhetische Lachen sehr scharf von dem freien, sowohl im Tone, als auch in den Gesichtszügen, die sich nur dann zu vollkommener Heiterkeit aufgelöst in gutmüthigem Glanze zeigen, wenn das Lachen von allen unreinen und säuerlichen Nebenmotiven frei ist.

Der körperliche Ausdruck der komischen Stimmung im Lachen hat so etwas Eigenthümliches und Prägnantes,

der geistigen Bewegung, die dabei vor sich geht, Analoges, daß er zu den interessantesten Belegen der immanenten Einheit von Seele und Leib gehört. Nur die Gewohnheit macht es, daß es uns nicht mehr auffällt, wie ganz etwas Sonderbares doch dieses stoßweise Poltern ist, das aus der Tiefe des Körpers mit fast unwiderstehlicher Macht dringend sich durch die Athmungswerkzeuge Luft macht und wie mit magischer Gewalt die Umgebung, auch wenn sie den Grund des ersten Gelächters nicht kennt, anzustecken pflegt, und daß wir die Beschränktheit unserer Einsicht nicht bedauern, welche uns nicht möglich macht, in einer tiefsinnigen Durchdringung von Physiologie und Psychologie diese Einheit des Leibes und der Seele in ihre einzelnen Fäden zu verfolgen. Sonderbarer Weise behauptet Kant gerade, während er über die Aehnlichkeit des Geistigen und Körperlichen im komischen Eindrucke sehr feine Bemerkungen vorbringt, der Genuß sey blos ein körperlicher: „Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirect auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüth bestehen, und zwar lediglich dadurch, daß das Spiel der Vorstellungen ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt. — — Der Spaß muß immer etwas enthalten, welches auf einen Augenblick täuschen kann; daher, wenn der Schein in Nichts verschwindet, das Gemüth wieder zurücksieht, um es mit ihm noch einmal zu versuchen, und so durch schnell hintereinander folgende

Anſpannung hin- und zurückgeſchnellt und in Schwankung geſezt wird: die, weil der Abſprung von dem, was gleichſam die Saite anzog, plözlich (nicht durch ein allmähliches Nachlaſſen) geſchah, eine Gemüthsbewegung und mit ihr harmonirende, inwendige, körperliche Bewegung verurſachen muß, die unwillkührlich fortdauert und Ermüdung, dabei aber auch Aufheiterung (die Wirkungen einer zur Geſundheit gereichenden Motion) hervorbringt. Denn wenn man annimmt, daß mit allen unſern Gedanken zugleich irgend eine Bewegung in den Organen des Körpers harmoniſch verbunden ſey, ſo wird man ſo ziemlich begreifen, wie jener plözlichen Verſetzung des Gemüths bald in den einen, bald in den andern Standpunkt, um ſeinen Gegenſtand zu betrachten, eine wechſelſeitige Anſpannung und Loslaſſung der elaſtiſchen Theile unſerer Eigenweide, die ſich dem Zwerchfell mittheilt, correſpondiren könne (gleich derjenigen, welche kizliche Leute fühlen): wobei die Lunge die Luft mit ſchnell einander folgenden Abſäzen ausſtößt, und ſo eine der Geſundheit zuträgliche Bewegung bewirkt, welche allein und nicht das, was im Gemüth vorgeht, die eigentliche Urſache des Vergnügens an einem Gedanken iſt, der eigentlich nichts vorſtellt." Der geiſtige Genuß bei'm Komiſchen iſt, ſo wenig es Kant Wort hat, gerade durch dieſe Bemerkungen treffend angedeutet. Wie ſchon im phyſiſchen Lachen eine Miſchung von Schmerz und Luſt iſt, ein Schmerz, der immer ſo eben entſtehen will, und ſo eben ſich wieder in Luſt auflöst, bis am Ende beide Seiten ſich zum ſeltſamſten Extreme ſteigern, wo man faſt nicht mehr kann und doch noch muß, ſo auch in der geiſtigen Seite dieſer Stimmung. Wenn im Erhabenen das Gemüth

aus seiner Behaglichkeit durch einen andringenden Schmerz aufgerüttelt wird, der zwar auch, aber nur indirect, mit einem Lustgefühle sich verknüpft, so beginnt die komische Stimmung mit dem blos scheinbaren Annahen eines Schmerzes, der aber mitten in seinem Andringen abschnappt und sich in die reinste, unbedingteste Lust auflöst. Man beobachte nur, wie dem komischen-Erzähler alle Gesichter angespannt horchen, bei der Katastrophe zuerst eine Pause von Staunen mit offenem Munde, dann aber das helle Gelächter eintritt. Jener sich ankündigende Schmerz rührt von dem scheinbaren Aufschwunge in's Erhabene her, mit welchem das Komische anhebt, indem es aussieht, als komme etwas Besonderes, das mehr seyn will, denn Andere: die Lust beruht auf der plötzlichen Befreiung von dieser Anspannung. Diese Anspannung wiederholt sich dann in vergeblichen Versuchen, das Ungereimte dennoch zu reimen, aber nur, um sogleich wieder zu zerfließen, und so ergeht sich das Gemüth an der Scala des Gelächters in der unbedingtesten, zwecklos heitersten Willkühr. Diese Lust hat aber einen tiefen geistigen Grund, den wir nach der bisherigen Entwicklung gegen die Kant'sche Ansicht nicht weiter zu vertheidigen brauchen. Ich schließe diesen Abschnitt mit den schönen Worten Solgers: „— — — — Dies wunderliche Verhältniß denn, wo es uns recht deutlich auffällt, muß es nicht eine höchst wunderliche Wirkung auf unser Gemüth hervorbringen? Sieh nur, welch ein seltsamer Widerspruch darin ist, wenn wir auf der einen Seite bemerken, daß auch das Schöne, das verkörperte Wesen selbst; weil es Erscheinung seyn muß, nicht unsern elenden Bedürftigkeiten und Jämmerlichkeiten

entgehen kann, welches dem elenden Menschen eine fast boshafte Genugthuung gibt, indem er sich selbst damit vergleicht, und wenn doch zugleich eine edlere Freude in uns darüber erregt wird, daß auch das Schlechteste und das Gemeinste von dem Wesen und dessen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt ist, sollte sich dasselbe auch auf eine etwas verzerrte Weise darin offenbaren. Beide Richtungen des Gemüths fallen aber da zusammen, wo sich dies Wechselverhältniß recht vollständig findet, wodurch sich eine ganz behagliche Befriedigung erzeugt, indem wir uns zugleich ganz gemein und darin ganz schön fühlen — — — eine Lust, in welcher wir bei dem einzelnen Lächerlichen über das ganze Zeitliche und über uns selbst, weil Nichtiges und Wesentliches für uns Eins und Dasselbe wird, unerbittert über das Gemeine und sehr demüthig wegen des Edlen in uns, gemüthlich lachen. Dieses Lachen ist die zeitliche Gestalt, in welche verwandelt uns ein Theil der reinsten Seligkeit vom Himmel wie ein erfrischender Thau herabgesandt wird, der uns zugleich von dem Elend der Gemeinheit und von der ermüdenden Bemühung um das Höhere zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit aufrichtet." (Erwin p. 250.)

Diese letzteren Worte „zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit" eröffnen uns nun zweckmäßig die Rückkehr zum Schönen.

Rückkehr des Schönen in sich: das durch seine Gegensätze vermittelte Schöne.

In der That haben wir auf dem ganzen bisherigen Wege nur scheinbar das Schöne aus dem Auge gelassen. Im Tragischen ohnedies ward es uns klar, wie es sich aus diesem Kampfe von selbst wiederherstellend bewies, daß es nur ein Kampf innerhalb seiner selbst war. Auch das Komische geht in Wahrheit nicht über den Kreis des Schönen hinaus. Zwar es scheint nichts disharmonischer zu seyn, als das Komische, und daher nichts dem Schönen, das immer harmonisch ist, entgegengesezter. Allein schon die Erfahrung beweist, daß es nur im Schönen ist. Die Forderung des Sokrates zwar im Sympoſion, daß der tragische Dichter zugleich der komische seyn solle, hat vielleicht nur Shakespeare ganz erfüllt. Allein nicht nur würde dieser Eine genügen als Beweis, daß nur der harmonische Geist auch das Komische auf den Grund erschöpfen kann, sondern auch wenn man einwenden wollte, daß der volle Humor nur in der Freiheit des modernen Selbstbewußtseyns möglich sey, und hinzusetzen, daß kein moderner Dichter zugleich Humoriſt war und zugleich die reine, harmonische Schönheit schuf, auch dann wäre unsere Behauptung noch nicht verloren. Mit diesem Factum hat es zwar seine Richtigkeit. Unsere größten Tragiker, Göthe und Schiller, sind keine Humoriſten: bei Göthe zeigt sich Humor nur im Fauſt, Schiller hat gar keine

komische Ader. J. Paul, der Humorist, versteht umgekehrt im ernsten Gebiete die reine, volle Schönheit nie zu treffen, sondern geräth stets in einseitigen Idealismus. Sein Ideal hat zu wenig Fleisch und Blut, um schön zu seyn; und gerade diese Einseitigkeit des idealen Ernstes nöthigt ihn in den komischen Contrast hinein. Nur behaupte man nicht, die komische Kraft sey mit dem harmonisch schönen Dichtergenius an sich unvereinbar, und die Gabe der harmonischen Schönheit mit dem humoristischen. Man lese die Werke eines ächten Humoristen: die harmonische Schönheit ist, wenn auch nicht zur wirklichen Gestalt ausgebildet, die stille Grundlage, der unsichtbare Geist in seinen Werken. Dies beweist der Eindruck, den sie in jedem gesunden Gemüthe zurücklassen, der schöne Ernst, der überall hindurchschimmert, die Liebenswürdigkeit, mit der uns die Person des Dichters entgegentritt, und gewiß läugnet Niemand, daß J. Paul nicht im bedenklichen, sondern im reinen Sinne des Worts eine schöne Seele ist. Was Göthe von Aristophanes sagt, kann man von jedem ächten Komiker sagen, daß er ein ungezogener, aber doch ein Liebling der Grazien sey. Man betrachte in Fischarts „affentheurlicher, naupengeheurlicher Geschichtsklitterung" zwischen den colossalen Epinomen das fünfte Kap., „wie sich Grandgoschier verheirath," und man frage noch, ob der Dichter, der dieses Kap. schrieb, nicht ein schönes Gemüth hatte. Abraham a S. Clara hat Stellen voll der reinsten Schönheit. Der Grund dieser Erscheinung liegt tief im Wesen der Sache; denn wenn der Scherz nicht dulden will, daß es eine sich isolirende Größe gebe, daß das ideale Moment der Schönheit sich ein Vorrecht

maaße, wenn er daher das Verhältniß umkehrt, das reale Moment über das ideale sezt, so thut er dies ja aus Auftrag der Schönheit, welche beiden Momenten gleiche Rechte gönnt, und es läßt sich daher allerdings ein poëtischer Genius denken, welcher das Erhabene in seinen herbsten Kämpfen darstellte und zugleich das Komische noch tiefer erschöpfte, als Shakespeare, welcher aus diesen Gegensätzen in einer vollkommenen, dramatischen Schöpfung die volle, harmonische Gestalt der Schönheit resultiren ließe. Haben wir aber auch kein poëtisches Product, das diese Aufgabe vollkommen löste, so muß sie doch wissenschaftlich im Systeme der Aesthetik gelöst werden, und ich glaube, durch die ganze bisherige Entwicklung darauf hingeführt zu haben.

Aus dem wirklichen Leben mag angeführt werden, daß Schauspieler und Dichter, die im Komischen ihre Kraft haben und nicht im Gebiete der reinen, idealen Schönheit, häufig ihre Gränze verkennen, ja das Lob, das man ihnen als Komikern zollt, sehr unbefriedigt aufnehmen. Dies ist eine Schwäche, aber eine sehr natürliche; denn sie beruht auf dem dunkeln Gefühle, daß das Komische nur ein Bruchstück des Schönen sey, und auf dem Wunsche, dasjenige ganz zu besitzen, von dem man ihnen die Eine Seite zuerkennt; sie meinen, was objectiv sich gegenseitig bedingt und voraussezt, müsse auch im Subjecte beieinander seyn, was möglich, aber selten ist.

Gehen wir aber auf den einfachen, metaphysischen Grund der inneren Einheit des Erhabenen, Komischen und Schönen zurück. Das Schöne erschien zunächst als einfache Position. Dann trat darin die Negation ein, indem zuerst

sein sinnliches Moment im Erhabenen negirt wurde. Das Komische drehte die Sache um und negirte diese erste Negation. Wir haben also eine Negation der Negation. Duplex negatio affirmat; aus der doppelten Verneinung springt wieder das bejahende Wesen, das Schöne, hervor.

Wie diese Rückkehr in's Schöne sich auch im subjectiven Eindrucke zeige, liegt schon in dem, was oben gelegentlich über den Eindruck des Schönen gesagt wurde. In der Wahrnehmung des einfach Schönen durchdringen sich Ernst und Heiterkeit in ungeschiedener Einheit: in der erhabenen Stimmung bekommt der Ernst, in der komischen die Heiterkeit das Uebergewicht; aber dort sahen wir den Schmerz in ein wohlthuendes Gefühl der Beruhigung *übergehen*, hier durch den Scherz eine edle Rührung schimmern, und so stellt sich das Gleichgewicht der rein ästhetischen Stimmung aus diesem wechselnden Ueberwiegen ihrer Bestandtheile als eine reiche harmonische Einheit dieser verschiedenen Empfindungen wieder her.

Mehr, als diese allgemeinen Bemerkungen, hat die Aesthetik über die vermittelte, aus dem Kampfe in sich zurückgekehrte Schönheit nicht zu sagen. Die ganze Entwicklung der Begriffe des Erhabenen und Komischen ist selbst die Lehre von derselben. Weswegen ich auch der logischeren Eintheilung, welche diesen lezten Punkt zum dritten Hauptabschnitte gemacht und das Erhabene und Komische im zweiten zusammengefaßt hätte, die mehr symmetrische vorzog, welche diesen lezten Punkt, ohne ihm eine besondere Numer anzuweisen, als Resultat des Ganzen an das Ende stellt, und dem Erhabenen und Komischen die Numern II. und III. zutheilt.

Schlußbemerkung.

Die bisherige Entwicklung umfaßte den Inhalt des ersten oder metaphysischen Theils der Aesthetik. Der weitere Gang der Wissenschaft hat sofort nachzuweisen, wie dieser in sich zurückgegangene und gesättigte Kreis des Schönen sich als eine reale Welt verwirklicht, aus dem Gebiete des Begriffs seinen Gehalt zu substantieller Wirklichkeit, zur Existenz entläßt. Wo das Schöne, von dessen Begriffe bisher die Rede war, eigentlich zu finden sey, darüber enthält dieser erste Theil zwar Winke, aber keine entscheidende Antwort. Es wurden zwar vielfache Beispiele aus dem Reiche der Natur- und Kunst-Schönheit aufgenommen, in der Lehre vom Tragischen erlaubte sich diese Abhandlung sogar auf die Geschichte der Poësie weitläufiger einzugehen, als das System der ganzen Aesthetik in seiner strengen Oekonomie an diesem Orte erlauben würde. Doch galten diese Beispiele hier nur als Beispiele, die aus ihrem Zusammenhang, aus den späteren Abschnitten, in die sie als Glieder gehören, durch eine Anticipirung heraufgezogen wurden. Denn freilich kann man diese Beispiele nicht wohl entbehren, da die Idee des Schönen als bloße Idee nur in der Wissenschaft existirt, welche aus der gesammten Wirklichkeit den reinen Begriff abzieht. Wenn in der Lehre vom Erhabenen das Erhabene der Natur einen selbstständigen Theil bildete, wenn in der Lehre vom Schönen das Naturschöne vom geistig Schönen relativ unterschieden wurde, so zähle man dies jedoch nicht zu dem Anticipirten. Denn es wurde hiedurch darüber nichts bestimmt, ob das Erhabene der Natur mehr in der wirklichen, oder in den durch Kunst

dargestellten Natur zu treffen sey; der Gegensatz der natürlichen und geistigen Schönheit ist nicht mit dem der Natur- und Kunst-Schönheit zu verwechseln. Vielmehr wenn im Verlaufe der Aesthetik das Naturschöne einen eigenen Theil bildet, so gehört in denselben auch die geistige Schönheit, sofern sie unmittelbar in der Wirklichkeit vorkommt. Auch das subjectiv Erhabene und Tragische kommen in der Wirklichkeit vor, und fallen insofern in die Lehre vom Naturschönen. Kurz über die Frage, ob das Schöne mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit oder in der Kunst zu treffen sey, wird in diesem ersten Theile nichts entschieden. Es ist nur so viel gewonnen, daß die späteren Theile des Systems sich auf den ersten, der die elementarische Grundlage des Ganzen bildet, auf allen Punkten zurückberufen können.

So verhält sich denn der hier theilweise ausgeführte erste Theil der Aesthetik zu der ganzen übrigen Wissenschaft wie der Keim zum Baume, wie nach Hegel die Logik zu der gesammten Philosophie. Die erste Form, in welcher die abstracte Idee des Schönen sich zu einem wirklichen Daseyn entäußert, ist die Naturschönheit. Diese erste Existenz des Schönen ist unvollkommen und mangelhaft, das Schöne gibt sich eine höhere Existenz im menschlichen Geiste, der als Phantasie die Idee der Schönheit durch Anschauung der Natur in sich ausbildet, aber die bloße Naturschönheit zum Ideale läutert. Das Naturschöne ist die blos objective, die Phantasie die blos subjective Existenz des Schönen. Diese zwei einseitigen Formen der Existenz des Schönen bilden wohl am zweckmäßigsten zusammen den zweiten Theil des Systems. Die Lehre

von der Phantaſie befaßt namentlich die hiſtoriſchen Hauptformen, die das Schöne im Verlaufe der Kunſtgeſchichte annahm, in ſich; denn der Grund dieſer Verſchiedenheit der hiſtoriſchen Kunſt-Ideale war ein innerer und lag in der durch die Religion begründeten Modification der Phantaſie. Der dritte Theil ſodann bildet die Lehre von der Kunſt als der höheren Einheit jener einſeitig objectiven und einſeitig ſubjectiven Exiſtenz des Schönen, indem ſie als eine zweite, aber aus dem Geiſte reproducirte Natur zu faſſen iſt. Somit bekämen wir folgende Skizze.

I. Das Schöne an ſich, ſein allgemeiner Begriff. Metaphyſik des Schönen.

1. Das einfach Schöne.
2. Das Erhabene.
3. Das Komiſche.

Rückkehr des Schönen in ſich als vermittelte Einheit dieſer Gegenſätze.

II. Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

1. Objective Exiſtenz des Schönen in der unmittelbaren Wirklichkeit der natürlichen und geiſtigen Welt: Naturſchönheit.
2. Subjective Exiſtenz in der Phantaſie.
   A. Die verſchiedenen Kräfte der Phantaſie und die Grade der Ausſtattung des Subjects mit denſelben.

(In dieſen Theil fällt ſtreng genommen die Lehre von den verſchiedenen Formen des Komiſchen, die wir oben in anderem Zuſammenhange ausführten).

B. Die Weltalter der Phantasie.

Die orientalische verhält sich zu diesem historischen Entwicklungsgange als Ausgangspunkt, Vorhalle.

a. Die classische
b. Die romantische
c. Die moderne Phantasie.

III. Entäußerung der Phantasie zur Kunst, zum höheren subjectiv-objectiven Daseyn der Schönheit.

1. Das Kunstwerk überhaupt und sein Wesen.
2. Die verschiedenen einzelnen Künste, eine Stufenleiter, deren Gipfel die Poësie ist, in welcher erst die Idee des Schönen ihren ganzen Inhalt zu adäquater Existenz entfaltet; höchster Gipfel der Poësie die Tragödie als Mikrokosmus.

Druckfehler.

Seite	Zeile	statt:
27.	1. v. u.	Logischen l. logischen,
32.	4. v. O.	Nichtigkeit l. Richtigkeit
—	9. —	fehlen. zu streichen: das Punktum.
36.	12. v. u.	Canon l. Kanon.
—	8. —	dialectischer l. dialektischer.
39.	13. —	Sprachgebränch l. Sprachgebrauch.
—	4. v. u.	Canon l. Kanon.
57.	2. —	nach: Dimension hinzuzusetzen: macht,
71.	6. v. O.	nach: sittliche Würde zu streichen das Komma.
74.	7. v. u.	nach: Gewitter setze ein Punktum.
92.	1. —	nach: herrscht, hinzuzusetzen: mit fortgewissen werden.
99.	5. —	δι' l. δι '
102.	6. v. O.	ἔζω l. ἕξω
103.	5. —	φδονος l. φθόνος
106.	1. —	ὡς l. ὢν
107.	5. —	Prophezeihung l. Prophezeiung.
108.	7. —	seiner l. einer.
110.	3. —	unbewußt l. bewußt
112.	15. v. u.	ästhetischen l. ethischen
115.	6. —	nach: πραξάντων zu streichen: das Komma.
132.	9. —	welchen l. welche
136.	7. —	Auctoritat l. Auctorität
141.	9. v. O.	Hervorrhebung l. Hervorhebung.
147.	3. —	andern l. anderen.
152.	5. v. u.	zuerst die l. zuerst durch die
156.	4. —	Fallstaff l. Falstaff.
174.	2. —	— —
176.	13. —	— —
192.	1. v. O.	her l. die
—	11. v. u.	Eulenspiegel oder l. Eulenspiegel, der
201.	2. —	Metistet l. Mestitet.
Folg.	p. Oben	212 l. 202.
211.	4. v. O.	ihrer l. seiner.
216.	3. v. u.	berühmtesten l. berühmten.
224.	8. —	colosalen l. colossalen.

89054194667

b89054194667a

Vischer, F. T. von W
Ueber das erhabene und .1V82
komische U

DATE DUE

JUN 3 '78			
SEP 0 2 8			

KOHLER ART LIBRARY